30me Année. Février 1943.

Cahiers du Sud

REVUE MENSUELLE DE LITTÉRATURE

SOMMAIRE

PAUL ELUARD .... *Notre Année*
MARC BERNARD .... *Bilan*
JEAN TORTEL .... *Le Visage du Jour*
FERDINAND ALQUIÉ .... *Le Refus du Temps*
ANDRÉ FRÉNAUD .... *Poèmes*
JEAN-PAUL SARTRE .... *Explication de l'Etranger*

TÉMOIGNAGES

GABRIEL AUDISIO .. *Le goût du sang ou les mots de passe de la poésie*

CHRONIQUES

JEAN GRENIER .... *Une Œuvre, un Homme*
LÉON DEREY ... *A propos d'un romancier de vingt ans : Emile Danoën*

NOTES — COMPTES RENDUS

LA POÉSIE, par *Jean Tortel* ; LES LIVRES, par *René Bertelé, Jacques Béchot* ; REVUE DES REVUES, par *Jean Tortel* ; LA MUSIQUE, par *Ariane Mouren* ; MUSIQUE ENREGISTRÉE, par *Gaston Mouren* — ECHOS...

10, Cours du Vieux-Port
MARSEILLE

11, Rue de Médicis
PARIS - (VI°)

Le N° : 15 fr.

8° Z 24087
DÉPOT D'ARCHIVES

N° 253. 30e Année Février 1943

Cahiers du Sud

TOME XIX. — 1er Semestre 1943

BIBLIOTHÈQUE NAT... R.F. IMPRIMÉS

NOTRE ANNÉE

J'aimerai ta maison
Chacune de ses pierres
Aime amour ma maison
Car j'aimerai la tienne

Nous sommes dans notre maison
Et nous sommes dans notre chambre
La maison est dans notre chambre
La maison est dans la forêt
Et nous marchons dans la forêt
Et je m'appuie sur ton épaule

Le jour entre deux arbres
Est le plus beau des arbres
Entre mains rayonnantes
La plus franche des mains

Nous n'avons qu'une bouche
A fleur de notre amour
Pour vivre pour mourir
Pour chanter et renaître
Dans le plus vieux brasier

Janvier un premier baiser
Janvier tous les mois sont beaux
Mais boucle une barque molle
Le duvet d'une veilleuse

La réponse vient de près
Les ailes retrouvent l'arbre
Et les feuilles le nuage
Chaque fleur a son soleil
Chaque visage est en fleur

Silence vertu d'automne
Silence le chant s'oublie
Et les cloches de la neige
Sonnent Décembre secret
Tu me donnes du courage
Avec toi l'année est belle
Ma bouche des quatre souffles
Fortune des éléments

Nous garderons pour cette année
La résistance de l'enfance
La nudité de la verdure
La nudité de tes yeux clairs
Et sous tes lèvres entr'ouvertes tes seins clairs
Montre tes seins ma révélée
Impose aux autres ton bonheur
Ces deux minutes d'eau claire
Retenues sur la pente et creusant leur éclat

Dans l'ombre je remue à peine
Assez pour dessiner le ciel
Assez pour recueillir les oiseaux du plaisir

Les oiseaux la caresse au joli ventre doux
Les oiseaux la caresse aiguë comme un serpent

Douce et dure bien-aimée
Comme un roc couvert de mousse

Comme un roc et comme un coq
Une mine de lumière
Un coq comme un incendie
Ni d'hier ni d'aujourd'hui
Un mouvement de couleurs
La lumière foudroyante

Désordre du temps passé
Moi pour dissiper la nuit
J'ai risqué tout mon sommeil
Contre un grand rêve et l'éveil
D'entre les vivants d'hier
D'entre les morts de demain.

Avec Moi

L'enfant leva son fouet
Le père son chapeau
Au nom du bien
Rien de la mère que laideur
Rien de la mère que le mal

Au nom du bien
L'enfant dit une injure
Et rougit et cracha
Sur la vieille gâtée
Ajourée et frivole

Puis déchira la campagne
Multiplia les chemins
S'échappa de la cohue
Enfanta un autre enfant
Au nom du bien

Cuisse livrée délivrée
Par le bonheur de la course
Par la jeunesse au pain sec
Par la plus pure des mains
Au nom du bien.

Avec Toi

Je tiens la rue comme un verre
Plein de lumière enchantée
Plein de paroles légères
Et de rires sans raison
Le plus beau fruit de la terre

Les promeneurs sont de paille
Les oiseaux d'absence bleue
Une fille étroite et pâle
Toujours aussi soucieuse
Ne manque pas d'apparaître

Petite fille ancienne
Elle justifie mes rêves
Elle cède à mes désirs
Et veille reflet d'enfance
Sur le flot d'or de la rue.

Sans Toi

Le soleil des champs croupit
Le soleil des bois s'endort
Le ciel vivant disparaît
Et le soir pèse partout

Les oiseaux n'ont qu'une route
Toute d'immobilité
Entre quelques branches nues
Où vers la fin de la nuit
Viendra la nuit de la fin
L'inhumaine nuit des nuits
Le froid sera froid en terre
Dans la vigne d'en-dessous
Une nuit sans insomnie
Sans un souvenir du jour
Une merveille ennemie
Prête à tout et prête à tous
La mort ni simple ni double

Vers la fin de cette nuit
Car nul espoir n'est permis
Car je ne risque plus rien.

Paul Eluard.

BILAN

Mon beau-frère était cheminot : échelle quatre. Sur cette terrasse, face à la mer, un télégramme vient de m'apprendre sa mort : « Jean décédé, obsèques lundi matin »

Jean décédé ? La mort parfait une vie, on peut en faire le tour, la mesurer, la tenir dans sa main comme un œuf. Le fil de l'incertitude, de tout le possible est tranché. Cette vie est du domaine public. Et si elle tombe devant nous prématurément, ainsi qu'un fruit véreux, nous sursautons.

Il y a un mois, j'offrais une cigarette à mon beau-frère ; quand j'ai poussé la boîte sur la toile cirée, Jean a eu ce petit sourire qui, seul, marquait sa joie.

Je connaissais cet homme depuis plus de trente ans ; quelques images, plus brillantes, remontent : nous voici à la terrasse d'un restaurant du Vieux-Port, mêlés au va-et-vient d'une foule criarde, colorée ; nous nageons dans l'eau glacée du Gardon, brisant les rochers blancs, les arbres verts ; plus en arrière encore, nous voici aux vendanges : Jean, coiffé d'un sac gonflé de paille, qui lui fait une nuque énorme, mange une grappe de raisin noir au milieu des vignes.

***

Mon beau-frère, jadis, chantait d'une voix de nez, car depuis des années il ne chantait plus. Sa chanson préférée commençait ainsi : « *Ah ! mademoiselle Rose, j'ai un petit objet, un petit objet à vous offrir...* ». Il aimait aussi à imiter les sonneries du clairon qui lui rappelaient le régiment, avec un rapide mouvement de la langue, qu'il accompagnait du crépitement de ses ongles contre la table ou la vitre. Dans le genre sentimental, il chantait la chan-

son du bat' d'af' : « *Vous leur direz malgré tout qu'on les aime, qu'on pense à eux, qu'on y pense souvent...* » Et qui se terminait par ces mots : « *C'est pour donner un fils à la patrie, non pour donner un bagne à leurs enfants.* »

Son matérialisme était sans nuance et sans faille ; sa sagesse tenait dans quelques aphorismes : « Tant que la pièce de cent sous sera la pièce de cent sous, il n'y aura rien de changé. » « Si tu peux te lever du manche, fais-le. » « Le travail n'a jamais fait un bel homme. » « Quand je serai mort, ils peuvent bien me mettre dans la m... »

Sa défiance à l'égard des mots était sans limites, même s'il s'agissait de ceux qu'il souhaitait d'entendre. Si un moment d'éloquence le dégelait enfin : « Il parle bien, le type ! disait-il. »

Ne pouvant imaginer un salut que collectif, il a toute sa vie été socialiste, non point de parti, mais d'idée et de cœur. Il espérait, il a passé sa vie à espérer : un jour viendrait où...

Cette foi, il l'a gardée jusqu'à sa mort.

Il n'a jamais lu un livre, et les tenait en mépris. Si j'en ouvrais un à l'époque où, apprenti, je vivais sous son toit : « Tu es encore en train de t'abrutir ? » me disait-il. Pourtant s'il se méfiait de tout ce qui vivait de sentiments, il avait le respect le plus vif pour ce qui lui paraissait toucher à la science, à la technique. « Il est calé ! » disait-il en parlant parfois d'un ingénieur de son atelier. Ce qui l'épatait aussi, c'était la façon qu'avaient les ingénieurs de prononcer rails. « Ils disent pas rails, comme toi ou moi, mais *rels.* » Il hochait la tête avec un petit rire ; on le sentait subjugué. Après avoir médité un instant, il ajoutait : « Ils disent aussi *ouagon.* »

***

Son atelier se trouvait à trois kilomètres de la ville, qu'il faisait à bicyclette quatre fois par jour, été comme hiver, quelque temps qu'il fasse. Comme il a travaillé là pendant trente ans, à raison de trois cents jours en moyenne par an — déduction faite

des congés, des maladies, des accidents — mon beau-frère a parcouru 108.000 kilomètres environ. Il gagnait, en 1911, 3 francs par jour, et 1.600 francs par mois quand il est mort. On versera à ma sœur la moitié de la retraite : soit 500 francs.

La dureté de mon beau-frère était extrême pour lui-même ; je l'ai vu, des suites d'une plaie qui s'était salement infectée, avec une main enflée et noire, toute pareille à une grosse balle d'enfant. Il la trempait dans une cuvette d'eau chaude en souriant : la levant parfois, il la regardait avec un air étonné, ironique : « Elle est vilaine, ma patte ! »

Tout en arêtes, il n'avait jamais la moindre parole de douceur pour quiconque ; s'il voulait vous marquer un peu de tendresse, il vous disait une grossièreté, accompagnée d'un petit rire.

« Le fer est froid, me disait-il au dur de l'hiver — il travaillait aux réparations de wagons, en plein air — et c'est comme s'il était rouge. Tu as l'impression que ta peau va rester collée dessus. » Et il riait, de son petit rire en dedans.

Fiancé à ma sœur dès l'âge de dix-huit ans, il l'épousa à son retour du régiment et ne connut depuis plus qu'elle. Femme, idées, travail : il fut fidèle à toutes choses.

Il n'eut point d'amis, mais ses camarades de travail l'aimèrent et l'estimèrent, car il lui était impossible de léser quiconque. Il en était incapable, de même que de commander ; il refusa une fois pour toutes d'être chef d'équipe. Rien ne lui était dû, mais tout à sa classe sociale, à laquelle il appartint par choix, de sa naissance à sa mort, ayant décidé d'être prolétaire — la situation de son père lui permettait de viser ailleurs — comme d'autres deviennent officiers ou magistrats. Aussi ne disait-il jamais « moi », mais « nous », ne se plaignit-il jamais pour son compte s'il condamnait les injustices et s'il vivait dans l'espoir constant de les voir disparaître. Tout ce qui allait dans ce sens éveillait sa seule passion car il avait, comme la plupart des ouvriers, l'amour des idées abstraites, le respect des plans de réforme. C'était avant tout un politique ; la politique seule retenait son attention.

Peut-être ai-je dit assez pour montrer que cet homme fut l'un des êtres les plus dénués de grâce qui soient, mais là encore il paraissait qu'il eût choisi le terne, car il était très loin d'être physiquement disgrâcié ; je l'ai même connu assez beau avec sa puissante stature, ses yeux bleus, ses cheveux d'un noir brillant. Mais il n'eut d'autre soin, semble-t-il, que d'effacer ce qui pouvait lui donner quelque éclat. Il y parvint assez vite. Vraiment, son aspect prolétarien il l'avait porté à une sorte de perfection avec ses sandales de corde, son pantalon bleu rapiécé, sa veste défraîchie, sa chemise noire, qu'il gardait même le dimanche.

***

J'ai reçu quelques détails sur sa mort. Ma sœur m'écrit : « Jean était parti au mazet vendredi après-midi, bien content. Ne le voyant pas venir à son heure, vers six heures, j'ai eu un pressentiment ; on me l'avait rapporté malade un mois avant. J'ai envoyé un voisin à son avance, mais on l'a trouvé étendu sans connaissance dans le mazet. Il est mort, dans l'ambulance, en cours de route. J'ai cru devenir folle en voyant arriver cette civière. Le docteur a constaté une congestion cérébrale ; il me rassurait, me disant qu'il n'avait rien ressenti ; il me rassurait, qu'il se soit connu seul et sans secours. Il a dû tomber au moment de revenir, car il avait goûté. »

Etendu sans connaissance dans le maset ? Je le vois, couché dans les pierres et le thym, les yeux fermés, râlant doucement, le visage déjà tourné vers une autre nuit plus durable, sa casquette tombée près de lui; on a trouvé à son côté une cigarette à demi roulée. J'entends ce petit gargouillement dans sa poitrine.

Six heures ? La lumière commence à décliner, les murs de pierres sèches perdent de leur scintillement, la fraîcheur du crépuscule gagne les collines, touche les combes, coule vers le bas ainsi qu'une eau, les pins se frangent du dernier or. C'est l'heure où les brises solaires tombent, où un calme d'argent sépare dans la garrigue le jour de la nuit. Mais pour

lui cette ombre était sans fin, lourde frange, toujours plus épaisse, où il roulait à jamais, pris par le flot des ténèbres, emporté dans les profondeurs que nul cri, nulle tiédeur n'animent, pierre parmi les pierres, en marche vers leur blancheur d'os.

***

Quelles ont pu être ses joies ? Je me le demande. Comme on pense, le tour en est vite fait. Il y eut la chasse pendant longtemps, son amour pour son chien et pour son furet — il parlait à ses bêtes avec douceur, comme si nous n'avions pu entendre ce qu'il leur disait. Mais cela même, il y avait renoncé depuis des années.

Que lui restait-il donc ? Je cherche. Son maset, où il allait le dimanche, et où il se proposait de se rendre chaque jour pendant ses années de retraite, et aussi, et peut-être, les longs moments où il demeurait assis, le soir, dans la cuisine, un coude sur la table, une cigarette à la lèvre, ses longues jambes bizarrement croisées — on les eût dit nouées — ; il restait là durant des heures, à regarder la rue, vivant peut-être davantage de la vie des gens du quartier que de la sienne propre. Ma sœur le tenait au courant des fiançailles, des ruptures, des scandales ; il paraissait ne pas l'entendre, la tête tournée. Mais après un instant : « Elle a quitté son mari ? » demandait-il.

« C'est une *panteuse !* disait-il parfois. Il en porte, son mari ! » Ou : « C'est une brave petite. »

En somme, il était rigoriste comme la plupart des révolutionnaires.

Ce sont, je crois bien, ces moments *perdus*, le soir, à la maison ; ces premières heures du dimanche matin, où il retardait de se raser, traînant d'une pièce à l'autre, bricolant à son vélo dans la cour, poussant parfois une pointe jusqu'au marché aux puces voisin — d'où il ne rapportait jamais rien — ; les heures passées dans la garrigue pierreuse, autour de la bicoque qu'il avait payée 2.000 francs, oui, nul doute que ces instants l'aient aidé à composer le miel

qui lui permit de nourrir cette substance secrète qui est au cœur de toute vie, et sans laquelle nous mourrions.

Jean avait aussi le sens du devoir poussé à l'extrême, restant depuis plusieurs années à la chaîne — alors qu'il pouvait « prendre sa retraite » — pour que son fils pût achever ses études. Si on le félicitait pour les succès de son fils : « Encore un qui va em... les ouvriers, répondait-il ». Celui-ci est ingénieur depuis six mois.

***

Terminons ce bilan par quelques réflexions au sujet de cette mort.

J'ai, à ce jour, trois cadavres derrière moi : Paul, Marie, Jean. Je ne compte pas ma mère — bien que mon souvenir de sa fin soit net, l'enfance le rejette dans un monde élémentaire.

Nous ne sommes atteints que par la mort de ceux qui appartiennent à notre univers intérieur. Si l'un de ceux-ci tombe, une sorte d'inhibition me gagne : des flots de crêpe m'enserrent, l'air devient noir, mon sang épais. Funèbre vigne, je crains de marcher sur tes ceps.

Mais voici que j'ai découvert que la mort n'existe que pour ceux qui regardent, prolongeant par une opération faussement logique ce qui ne peut être prolongé, jetant un pont sur un abîme imaginaire par où la peur ivre, chancelante vient jusqu'à eux. Cet abîme, l'esprit le crée, s'en épouvante ensuite. Ainsi font les enfants penchés sur le ciel de la flaque.

Or, il n'est point de passage, de commune mesure entre la mort et la vie. Nous comparons l'incomparable. Nous additionnons ce qui ne saurait l'être.

En vérité, tout être vivant est immortel. Tandis que le sang coulait par la trop fragile veine, noyant les fines gravures du cerveau, le dernier souffle de Jean était celui d'un vivant, la dernière lueur qu'il perçut était celle du monde. Car le Mort ne franchit pas le pont, il ne trahit pas, il demeure du côté du ciel, des hommes et des bêtes ; c'est nous qui voulons stupidement l'accompagner là où il n'ira jamais.

Nous étirons la vie jusqu'à cette paroi glacée où elle ne peut atteindre.

Si nous imaginons que le dernier souffle est parfum, que rien ne reste du corps, dirons-nous encore d'un homme qu'il est mort ?

Mais la chair nous gêne ici, avec son filet plein d'images horribles. « Et pourtant, vous serez pareille à cette ordure... » Non, vous ne serez point pareille à cette ordure. Rien n'est plus affreux, rien n'est plus faux que ce mouvement qui tend à éclabousser la vie de cette fange de mort. La vie est pure, par essence ; elle passe sur la mort comme un cygne, elle y plonge sans crainte comme un phénix.

Qui soutiendra que la lumière et l'eau sont de même nature ? Il ne suffit pas que celle-ci naisse de celle-là. De même entre la mort et la vie je vois un hiatus infranchissable.

Les Morts nous regardent à travers leurs paupières fermées quand nous courons sur la rive imaginaire, les cherchant là où ils ne sont pas.

Je prends dans son sens plein et terrestre, la phrase que nous voyons gravée sur les stèles : *Ils ne nous ont point quittés.*

Mais il est d'autres mots qui propagent ici une terreur diffuse : *Ils sont sur l'autre rive. Ils nous ont devancés. Ils sont au ciel.*

Nous abaissons nos regards vers l'« enfer », nous les levons vers le « ciel », nous les tournons vers les tombeaux, et la crainte nous gagne : nous sentons trop la fragilité de notre espoir. Il n'est foi si bien accordée à l'homme qui ne frémisse alors. Mais les Morts, eux, ont été fidèles ; ils ont serré le fil de la vie avec passion ; le dernier écho qui a retenti en eux a été celui de notre monde. Ils ne nous ont pas quittés, ils n'ont pas gagné l'autre rive ; ils ont été passionnément vivants jusqu'à la fin ; c'est le regard tourné vers nous qu'ils n'ont cessé d'être. Ils ont été fidèles à la vie, jusqu'à la mort.

Marc BERNARD.

LE VISAGE DU JOUR

La bouche amère de sa mort
Le corps souillé la face impure
Un peu de terre au creux des mains
L'homme s'éveille au fond de lui

Il a secoué les fantômes
Nus comme les astres d'été
Qui se penchaient sur ses paupières
Et qui buvaient à son sommeil.

Chaînes de lèvres je n'ai pas
Entendu toutes les paroles
Car une lagune de chair
Peu à peu les engloutissait

Terre d'eau épaule couchée
La chevelure était profonde
Et le langage de la nuit
Disparaissait comme un taureau.

*
**

Une hanche d'ombre et de vin
La courbe de l'écume
Quelle toison quelle amertume
Se tord et disparaît

Pareille au fou qui suit sa trace
A partir du Levant
Et chavire comme un enfant
A la fin de sa course

Et tout est calme. On se dirait
Au début d'un empire
Dont les tentes vertes s'alignent
En bordure du vent.

Un beau visage en mouvement
Se désagrège et sombre
Comme le tien dans les draps sombres
Dans les plis de la mer.

Ta chambre est la sœur de l'abîme
Et noire comme lui
Quand les derniers feux de la nuit
Transfigurent le crime.

***

A pas de crime à fleur de bête
Elle s'avance, elle renaît
Genou décollé de la terre
En un grand mouvement de soie.

L'aube réveille les impasses
Elle réveille l'assassin
Que sa colère avait quitté
Comme un insecte malfaisant
Tombe de l'arbre un jour d'hiver

Elle réveille la colère
Celle du chien le malfaiteur
Celle du vent l'énergumène
Celle du jour la sentinelle
Dans la guérite de la peur.

Et les odeurs des bêtes mortes
Et le remords d'avoir dormi.

Les yeux sans regard de la vitre
Un espace naît derrière eux
Que je ne connais pas encore
Qui ne se connaîtra jamais

Puisque la vitre est une épée
Je la plongerai dans le cœur
De l'aurore et la grande nuit
Du sang entrera dans ma chambre

Aussi violente aussi profonde
Que celle du soir de Saint Jean
Quand le dernier enfant se noie
Dans le dernier feu de la terre.

Jean Tortel.

LE REFUS DU TEMPS

Les passions et le temps.

On a coutume de voir dans la passion une tendance prédominante. Mais cette définition engendre bien des difficultés, la tendance étant de l'ordre du mouvement, active et non passive. Aussi les rapports entre volonté et passion sont-ils toujours mal définis. Si, en effet, on se refuse à faire appel à une liberté pure, puissance métaphysique étrangère à tout désir, la volonté ne peut apparaître que comme le pouvoir d'agir en fonction de la plus forte de nos tendances, la passion, de son côté, étant précisément cette tendance là. Acte volontaire et acte passionnel ne peuvent plus, dès lors, être distingués : tout au plus peut-on dire que l'acte volontaire suppose, antérieurement à lui, un équilibre relatif de nos désirs et de nos goûts, l'acte passionnel succédant au contraire à une rupture de cet équilibre (notre sensibilité, notre intelligence, notre activité sont alors attentives à un unique objet). Mais c'est là distinguer du dehors, et ne pas expliquer que le sujet lui-même se sente passif. Or le passionné se sent tel : la passion ne lui apparaît pas comme un vouloir, elle subsiste au moment même où il la condamne. Comment donc un de nos désirs peut-il nous être étranger et rebelle ? Comment découvrir, au dedans de nous-mêmes, ce par quoi nous arrivent les passions ?

Invoquer, avec Descartes, l'influence du corps, et déclarer que le passionné subit son corps, c'est sans doute rendre difficile l'explication d'états aussi complexes que l'ambition, l'avarice ou l'amour : la passion se développe ici en fonction de situations subtiles, dont la compréhension ne peut se situer qu'en l'esprit. Verra-t-on alors dans la passion le fruit d'un conflit entre l'individuel et le social, et dira-t-on que toute volonté exprime des impératifs collectifs ou moraux ? Mais, bien souvent, nous avons

l'impression d'être nous-mêmes en agissant contre la règle, et, même admis que toute volonté soit d'essence sociale, il resterait à expliquer pourquoi l'individu agissant s'identifie ainsi au social, ressent l'ordre du groupe comme émanant de son moi, et de sa propre liberté.

Sans doute faut-il donc accorder que la tendance passionnelle n'est pas la plus forte, que sa prépondérance est illusoire, et que nos passions ne sont que nos erreurs. Le passionné s'abuse, oublie ses aspirations les plus profondes. Celles-ci, négligées et insatisfaites, lui causeront demain regret, remords et douleur. Dès lors, volonté et passion peuvent être clairement distinguées : la délibération qui précède l'acte sera dite volontaire si elle est complète et éclairée, passionnelle si elle demeure partielle et ignorante.

Mais d'où provient l'erreur passionnelle ? Invoquer l'inconscient, supposer qu'au moment de la délibération les tendances les plus fortes demeurent inaperçues, c'est formuler la difficulté sans la résoudre, c'est mettre en jeu l'obscure notion d'un désir latent non actualisé. L'erreur du passionné semble plus aisément définissable si l'on aperçoit qu'elle est relative au temps. Au moment où l'alcoolique boit, son désir majeur est bien de boire : c'est plus tard que, malade, il comprendra que la santé lui était plus chère que la boisson. Et le souci le plus urgent de l'amoureux est bien de retrouver celle qui le désespère : c'est demain que, trahi, il découvrira qu'il lui préférait le bonheur. On comprend ainsi que la passion soit malaisée à définir, et pour le psychologue, et pour le sujet agissant lui-même, qui souvent distingue mal ce que vraiment il veut et ce que sa passion lui dicte. Car passion et volonté ne sont discernables que par appel à une conscience future, et toute conscience future est absente, supposée : on ne saurait, en ce qui la concerne, trouver de preuves, atteindre une certitude.

Un homme est amoureux d'une femme légère, intéressée, infidèle. Ses amis, sa famille, lui conseillent de ne plus la voir. Il l'épouse. A-t-il agi par volonté, par passion ? De toute façon, il lui fallait choisir, c'est-à-dire prendre et abandonner : prendre

cette femme et abandonner son repos, ses relations amicales, les habitudes de son monde ; ou, au contraire, conserver tout cela et renoncer à cette femme. Le sens commun jugera que cet homme est passionné s'il épouse celle qu'il aime, volontaire s'il cesse de la voir. Le sens commun n'est pas juge. Mais l'avenir est juge. Si, uni à celle qu'il aime, et ayant perdu tout le reste, cet homme est plus heureux que dans l'état contraire, il faudra convenir que son acte était de volonté ; s'il est moins heureux, de passion.

On voit ainsi que le passionné est celui qui n'a pas su se penser avec vérité dans le futur, le volontaire celui qui l'a su, et que toute l'erreur des passions est relative au temps. La volonté est le pouvoir d'agir en fonction de la connaissance que l'on prend de la totalité temporelle de sa personne, et compte tenu du futur. Cette connaissance n'étant jamais complète, tout acte volontaire est plus ou moins mêlé de passion. Du moins toute délibération volontaire est-elle appel à la vérité de la conscience future, appel à la conscience qui fait l'unité du présent et du futur, appel à la raison. La passion, au contraire, est refus de la raison, ce pourquoi il existe une logique de l'erreur, dite logique passionnelle.

Le temps est ce qui coule du passé au présent, du présent au futur. Agir, c'est accepter le temps, se comporter en fonction de ce qui sera. Etre passionné, c'est préférer à ce qui sera l'immédiat qui est, et qui déjà, n'est plus. Mais d'où ce présent tyrannique tire-t-il cette force, qui aveugle la raison ? Cette force vient du passé, en sorte que, préférant au futur le présent, le passionné préfère en réalité au présent le passé. Ainsi, toujours, son désir s'oppose au temps dont il voudrait renverser le sens. Pour l'ivrogne, cela est clair : il a l'habitude de boire, et l'habitude vient du passé. De même, dans l'amour, on sait que des entrevues répétées, tout d'abord indifférentes, peuvent devenir nécessaires à notre cœur. Mais que dire du coup de foudre ? Ici, l'être que j'aime, je viens de l'apercevoir pour la première fois. Comment nier cependant que l'émoi qu'il me cause n'ait ses racines en mon passé, ne s'alimente à quelque souvenir ? Cela se découvre au sein même de mon ravissement : l'être qui nous émeut, il nous semble que nous

l'avons connu jadis : dans « Le Banquet » de Platon, Aristophane développe ce thème, et Eluard déclare : « Nous sommes réunis par delà le passé ».

Lisons « Sylvie » de Gérard de Nerval. Gérard de Nerval est amoureux d'une actrice, Aurélie. De cet amour qui l'obsède, il ne peut rendre raison. Mais voici qu'il se souvient qu'enfant, lors de la fête du village, il vit chanter la petite fille des châtelains, Adrienne. Comme l'actrice, elle chantait, et devant un public. Comme l'actrice, elle était parée, éclairée des rayons de la lune comme par les feux de la rampe ; comme l'actrice lointaine, refusée. « A mesure qu'elle chantait », dit Gérard de Nerval, « l'ombre descendait des grands arbres, et le clair de lune naissant tombait sur elle seule, isolée de notre cercle attentif ». Et voici déjà que Gérard de Nerval ne sait plus s'il aime Adrienne ou Aurélie. Son émotion oscille entre elles. Il semble que l'amour pour Aurélie, se sentant menacé par le souvenir d'Adrienne, qui risque de le détruire en le ramenant à sa source, tente, pour se sauver, d'identifier les deux images. Aurélie ne serait-elle pas Adrienne ? Car la passion sait bien que son essence est le refus du temps, et que, de la connaissance du temps, il lui faudra mourir. Aussi affirme-t-elle que le présent est le passé, que l'actrice est la châtelaine. Elle engendre notre croyance en l'éternité.

En d'autres textes, la passion de Nerval demeure entière : Aurélie, à la fois Médiatrice, Mère Céleste, et mère de Nerval lui-même, garde son intemporalité. Mais, dans « Sylvie », le rêve semble vaincu, et cela par la connaissance de la vérité temporelle. L'amour pour Aurélie doit lutter à la fois contre la présente et réelle Sylvie, et contre la précision des souvenirs qui rendent au passé ce qui lui appartient : Aurélie n'est pas Adrienne, Adrienne est morte, et Aurélie, à qui Gérard de Nerval fait le récit de son enfance, lui révèle qu'il ne l'aime pas.

Sans cesse la psychanalyse nous donne de semblables leçons. Elle nous apprend que les émotions de notre enfance gouvernent notre vie, que nos goûts, nos craintes, nos perversions prolongent en notre présent des attitudes infantiles. Et l'on comprend mieux ainsi en quoi consiste l'erreur passionnelle :

toujours l'objet présent s'y pare d'un prestige qui n'est pas le sien, toujours le passionné refuse de percevoir le présent lui-même, de se porter vers l'être qui véritablement est là ; les objets que la vie lui offre ne sont pour lui qu'occasions de se souvenir, ils sont les symboles du passé.

La passion est vide et désespérée, car le passé est mort, et, n'aimer que lui, c'est se condamner à n'aimer rien de ce que présente la vie. Aussi dit-on du passionné qu'il est hors du réel, et qu'il vit en un rêve. Son amour n'est pas espoir, mais regret. Ses souvenirs d'enfance refusent de mourir et l'empêchent de vivre. L'éternité donne à tout ce qu'il touche le goût de la mort. Souvent même il se persuade qu'il n'est pas fait pour ce monde, et prend pour l'aspiration au divin la nostalgie de ce qu'il fut.

Dans son poème « La Dame de Carreau », Eluard écrit : « Et c'est toujours le même aveu, la même jeunesse, les mêmes yeux purs, le même geste ingénu de ses bras autour de mon cou, la même caresse, la même révélation. Mais ce n'est jamais la même femme. Les cartes ont dit que je la rencontrerai dans la vie, mais sans la reconnaître. Aimant l'amour. »

Et, en effet, le passionné aime l'amour, ce qui est ne pas aimer. Car l'amour véritable s'adresse à l'être réel et présent, non à ce qu'il symbolise. Il ne dépouille pas cet être de sa réalité pour ne voir en lui que l'image de ce qui fut. Il tend vers le bien futur de cet être. Un tel amour est de volonté.

Sources du refus du temps.

Si toute expérience est pour nous temporelle, si toute réalité change et devient, si nulle éternité ne nous est jamais offerte, d'où naît ce refus du temps qui engendre chez nous les passions ?

Il semble d'abord résulter de la situation même de notre conscience individuelle à l'égard du devenir. L'attitude de notre conscience vis-à-vis du futur est l'attente. Or celle-ci est nécessairement une attention inquiète, où le corps s'agite, où l'esprit voit alterner en lui images favorables et désespérantes. Le futur, en effet, n'est pas donné, et ne peut être pour nous

objet. Ici, le corps ne se tend que vers l'absence, l'esprit ne pense que l'incertain. Le futur demande effort et tension, car il dépend de nous ; il provoque l'inquiétude, car il n'en dépend jamais tout à fait, et exclut toute certitude ; il suscite la crainte, car il peut contenir le danger ; il engendre l'angoisse, car notre mort est en lui, et chaque minute du temps nous conduit vers elle. « L'étendue », dit Lagneau, « est la marque de ma puissance. Le temps est la marque de mon impuissance... Il nous représente la nécessité où nous sommes, pour atteindre ces sensations qui nous attendent, de passer par certains intermédiaires, mais aussi de faire une action réelle qui entre dans l'action et la réaction de tous les êtres, c'est-à-dire qui ne dépend pas seulement de nous. » Accepter le futur, c'est donc accepter le risque.

Le passionné nous apparaissait tout à l'heure comme celui qui ne parvenait pas à se penser avec vérité dans le futur. Nous comprenons à présent qu'il est impossible de se penser dans le futur avec certitude, que le futur ne dépend jamais tout à fait de nous, qu'il ne peut devenir ce que nous avons pensé qu'avec le concours d'un hasard heureux. La délibération volontaire organise le futur pensé. Mais, au sein de nos projets, nous savons bien que le futur pensé n'est pas le futur réel : ce dernier ne dépend pas seulement de l'avenir de nos tendances, mais de l'avenir du cours des choses, et du déroulement d'un univers où nous ne sommes pas rois. Pour se tourner efficacement vers le futur, il ne suffit donc pas de savoir penser avec vérité l'avenir de son moi, il faut consentir au risque du monde. L'homme de volonté, qui connaît ses tendances, et organise par la pensée son bonheur futur, ne peut donc jamais éloigner de lui l'angoisse relative au futur réel, par lequel tous ses plans peuvent être détruits.

Au contraire, le passé a été donné, nous le connaissons, il est pour nous image stable et objet de connaissance certaine. On peut l'aimer, puisqu'il s'offre à nous comme chose. On tend à l'aimer, puisqu'il contient ce que nous avons été et notre vie tout entière, dépouillée des risques, des dangers, des efforts qui nous empêchèrent jadis d'en goûter le

prix. Comment s'étonner que toute image du passé soit sereine, émouvante et belle ? Ici notre pensée coïncide avec son contenu, est conforme au réel lui-même. Nous voici délivrés de l'action et rendus au repos.

Mais le refus du temps paraît avoir des sources encore plus positives, plus essentielles à la nature même de notre conscience. L'animal a des instincts. Ce qu'il est, il l'est d'une façon définitive, et pour toujours. Ses connaissances sont innées, contenues dans cette nature éternelle que la vie lui a donnée. L'instinct est éternité parce qu'il est inconscience, inconscience parce qu'il est éternité : ses comportements tout montés se déclanchent quand il le faut, et toujours semblables à eux-mêmes. Les connaissances instinctives ne sont pas tirées du concret : elles émanent, tout abstraites et générales, de la Nature.

L'homme n'a pas d'instincts. Pour la connaissance, cela s'accorde vite. L'enfant ne sait rien : tout au plus y a-t-il en lui la forme vide d'une raison que seule l'expérience viendra nourrir. « Toutes nos connaissances », dit Kant, « commencent avec l'expérience ». On comprend, dès lors, qu'elles s'en détachent mal, et y adhèrent toujours.

Or ceci nous paraît applicable à l'affectif. Sans doute la psychologie courante tient-elle ici beaucoup plus fermement à la théorie des instincts. La psychanalyse a adopté ce point de vue, et explique le psychisme par le heurt d'instincts innés et de la censure sociale. La notion d'instinct affectif nous semble cependant peu claire. Peut-on parler d'un instinct constitué autrement qu'en langage de représentation, peut-on concevoir l'instinct sans faire intervenir des représentations (ainsi l'instinct sexuel sans la représentation de l'acte où il tend, l'instinct de domination sans la représentation du maître, du serviteur et de leurs rapports) ? Si donc on accorde que la connaissance humaine n'a pas de contenu inné, l'instinct affectif doit se réduire à une tendance séparée de son but. Les tendances humaines, semblables en cela aux principes rationnels, ne sont que des virtualités, des formes séparées de toute matière.

Comment comprendre alors les grands modes de

comportement, fixes et stables, qui constituent notre caractère et dominent notre vie ? Nous croyons qu'ils résultent de notre histoire. Comme les connaissances humaines, l'affectivité de l'homme a ses racines dans la mémoire. Elle est régie par des généralités affectives tirées de l'expérience, et donc se dégageant malaisément de leur source, qui est dans le passé. Si nous ne sommes que par notre passé, comment s'étonner du poids qu'il fait peser sur nous ? Les émotions premières qui me furent données ont fourni à mon affectivité sa matière : elles seules sont pensables, imaginables, concrètes : je serai donc porté à les rechercher toujours. Toute affectivité ramène vers l'enfance : « Qui m'eut dit à Combray », écrit Proust dans « Albertine disparue », quand j'attendais le bonsoir de ma mère avec tant de tristesse, que ces anxiétés guériraient, puis renaîtraient un jour, non pour ma mère, mais pour une jeune fille qui ne serait d'abord, sur l'horizon de la mer, qu'une fleur que mes yeux seraient chaque jour sollicités de venir regarder ». On voit combien d'espoirs, combien d'attentes n'ont pour objet que le passé. Nos instincts naissent de notre histoire, nos émotions de nos souvenirs.

Si nous considérons maintenant cette histoire qui nous a créés, nous y découvrirons, au refus du temps, une troisième source. Notre histoire commença par la naissance. Or celle-ci fut pour nous douleur, froid, asphyxie, arrachement au sein maternel où tout était chaleur, douceur et repos. On voit que la première expérience que l'homme fait du temps a lieu dans le sens plaisir-douleur, meilleur-pire. Par la suite, lors du sevrage, la mère, douce, protectrice, aimée sans compensation, nous repousse. Il faut vivre, manger une nourriture dure et désagréable. Grandissant encore, l'homme se sentira sans cesse contraint à plus d'effort, et toujours moins aimé, obligé, en tout cas, de conquérir par l'effort ce qui pourra l'aimer. D'où provient, croyons-nous, ce désir de renverser le temps, de passer à nouveau du pire au meilleur, de revenir du risque et des dangers aux douceurs de la certitude. Dans les mythes de l'âge d'or, du paradis perdu, l'homme rêve de ce passé où tout était facile et agréable. Il tend à retrouver son

enfance, à revivre à rebours sa naissance, désir où peut-être il faut voir l'essence de l'amour humain.

Ainsi se constitue cette attitude qui dit « non » au temps, se tourne vers le passé, refuse de croire qu'il soit mort, l'appelle à travers le présent, se désintéresse de l'avenir. Ce mouvement, par lequel nous essayons en vain de revenir en arrière, est l'essence de la passion. D'où il résulte que toute passion est amour de l'être, toute action tendance vers la valeur. Car, aimer l'être, c'est toujours, de quelque façon, revenir en arrière. Seul est ce qui est, et ce qui a été. Seuls présent et passé sont déterminés, précis, résistants et solides. Agir, c'est, au contraire, en acceptant le futur, aimer en avant, aimer ce qui sera, aimer donc ce qui n'est pas encore. Tâche difficile et risquée, où il s'agit de croire à ce que nous ferons nous-mêmes, tâche qui exclut le repos. L'amour-passion ne cherche pas à améliorer ce qu'il aime. Tourné vers l'être, il le contemple et s'y soumet. Il désire que son objet demeure ce qu'il est, il le prend pour mesure de la valeur. L'amour-action veut le bien de ce qu'il aime, et donc le rendre meilleur. Il participe au devenir, à cette constante création qu'est le cours du monde.

On voit que la passion est inconscience, l'action conscience. Car toute conscience suppose un dédoublement, une séparation d'avec soi. Avoir conscience de soi, c'est se prendre pour objet, et donc ne plus coïncider avec soi, renoncer à ce que l'on était. Toute conscience est séparation : par là, elle est temporelle et inquiète, mais par là elle est action et progrès. Et l'on comprend aussi que la conscience guérisse les passions, ainsi en localisant leurs sources. Par la passion, je reviens à mon moi passé, j'assimile, je coïncide, je retourne à l'unité. Telle est l'inconscience passionnelle. Mais, localiser un souvenir, c'est se séparer de lui, c'est le distinguer de son moi présent. Et nous croyons que c'est par une telle localisation que guérit la psychanalyse. Ici est rendu au temps ce qui nous paraissait éternel, et notre amour même de l'éternel.

Il convient donc de distinguer deux mémoires, dont l'une est passion, l'autre action. La première est ce par quoi le souvenir revient, se donne comme pré-

sent ; cette mémoire est involontaire : telle est la mémoire affective, celle dont Marcel Proust attend qu'elle lui rende le temps perdu. Mais la localisation, loin de prolonger le rappel, s'y oppose. Ici la mémoire rejette l'image présente dans le passé, la juge souvenir, fait apparaître comme histoire ce qui se présentait à nous comme nature. Cette mémoire est action, elle est le signe de l'esprit, elle est l'œuvre du jugement qui nous libère : par elle ce que je croyais être devient autre chose que moi : j'apprends que ce qui s'imposait à titre de nature éternelle a commencé, et donc que j'étais avant cela, que j'étais autre chose que cela, que, même cela mort, il m'est encore possible de vivre.

Les passions et l'Esprit.

Toute passion est refus du temps, mais tout refus du temps est-il passion ? Le croire ne serait-il pas condamner la légitimité de toute pensée religieuse, et même métaphysique ? De fait, on peut chercher les sources psychologiques des métaphysiques de l'éternel, de la philosophie de Spinoza, dont le but est la pensée de l'éternité, de la dialectique platonicienne qui, par la réminiscence, nous ramène aux Idées. On peut penser que l'éternité qu'invoquent ces métaphysiques naît de besoins affectifs, se réduit à cette inconscience passionnelle où notre crainte d'agir trouve son repos. On peut remarquer que nous n'avons de l'éternité nulle notion positive, que l'éternité ne nous apparaît que comme un néant de temps, que l'on trouve en l'homme une exigence d'éternité, non une idée de l'éternité. Ainsi, aux métaphysiques de l'éternel devraient s'opposer les métaphysiques temporelles, celle de Hegel, où l'esprit se diversifie dans le temps, celle de Bergson, où l'esprit suit le devenir et coïncide avec lui.

Mais ces conclusions sont fort discutables. Car il est une négation intellectuelle du temps qui ne saurait être tenue pour passionnelle : ainsi l'explication causale affirme que l'effet ne contient rien de spécifiquement nouveau, et se réduit à sa cause, l'explication déterministe superpose au devenir des phénomè-

nes l'universalité des lois. Bien plus, toute vérité, même contingente, nous apparaît comme éternelle, en ce sens qu'il sera éternellement vrai que ce qui a eu lieu a eu lieu. Le temps lui-même ne peut être pensé qu'à partir de l'éternité, le devenir des choses que par rapport à une substance qui le soutient, ou, si l'on se place en une perspective idéaliste, par rapport à un sujet demeurant hors du temps, et pour lequel il y aurait un temps. Sans un tel sujet, l'idée même de succession, ou de toute relation posée ou conçue dans la succession, ne saurait même être formée.

De ce point de vue, l'éternité, loin d'apparaître comme un néant de temps, semble être la réalité la plus riche, celle à partir de laquelle toute nature doit être pensée. Dès lors, la scène change, et l'on est tenté de substituer à la psychologie de la métaphysique une métaphysique de la psychologie, où notre croyance affective en l'éternité apparaîtrait comme le signe et la traduction sensible de l'esprit éternel présent en nous. Si donc on ne veut pas osciller entre ces deux interprétations contradictoires, si l'on veut maintenir la définition de la passion que nous avons proposée, il faut trouver ici un principe de distinction.

Et, certes, il est des cas où la distinction est facile. Tantôt en effet la négation du temps émane de mon moi individuel, tantôt de l'esprit. Elle émane du moi lorsque le temps qu'elle refuse est celui qui blesse ma personne, l'arrache à ses attachements concrets. Elle émane de l'esprit lorsqu'elle proclame l'éternité des vérités abstraites. Nous dirons que le refus personnel du temps est passion, car il est faux que le particulier se conserve : à vouloir aimer mon enfance, je tends vers le néant, puisque mon enfance est perdue. Mais le refus intellectuel du temps peut apparaître comme action, puisqu'il est vrai que les lois du monde demeurent, et que, pensant l'éternité de ces lois, je suis dans la vérité. Ainsi, la recherche des principes physiques, par laquelle la science se constitue, est action ; mais le remords est passion, puisqu'il émane d'un effort stérile pour recommencer mon passé, et retrouver mon innocence perdue.

On ne saurait, cependant, s'en tenir à cette solution. Si remonter à l'éternel est parfois être fidèle

à l'esprit, la définition de la passion par le refus du temps devient inapplicable aux états concrets. Le remords et la recherche scientifique ne sont en effet que des cas limites. Le plus souvent, il est impossible de déterminer avec certitude si notre goût de l'éternité est spirituel ou personnel : ainsi, toute pensée religieuse, ou métaphysique, semble susceptible des deux interprétations. Car c'est au sein même de mon sujet personnel qu'apparaît l'Esprit, comme on voit apparaître Dieu au sein même du cogito de Descartes. Et, même tenue pour le signe de l'Esprit, l'éternité est toujours inconscience : l'esprit est ce pour quoi il y a des objets, il n'est pas objet lui-même. Il est ce à partir de quoi on connaît, lui-même demeurant inconnu.

Mais sans doute est-ce en vertu d'inexactes analyses que science et pensée sont dites aller du particulier au général, du passager à l'éternel. Bien au contraire elles n'ont de sens que par l'ordre qu'elles imposent aux choses, et ne commencent qu'avec cet ordre. La pensée perceptive construit l'objet, la découverte scientifique n'est pas le passage d'un particulier à un général construit, mais bien plutôt la rectification des généralités par lesquelles toute pensée commence. En ce sens, on peut dire que la science va du général au particulier, applique à l'expérience les exigences et les critères éternels de la pensée. Au reste, les lois qu'elle trouve sont règles d'action : elles ont pour caractère essentiel d'être applicables au concret, et dans le futur. La pensée scientifique et la pensée technique apparaissent donc moins comme un retour à l'éternel que comme une descente de l'éternel au temporel, une application de l'éternel aux choses. Ici l'esprit est tourné vers l'avenir, l'éternité n'est pour lui que ce qui lui permettra de comprendre l'avenir, de n'être pas vaincu par ce qu'offrira le monde de demain.

Que dire alors des métaphysiques ? Ne tendent-elles pas à dépasser les phénomènes pour atteindre l'éternité de l'Esprit ? Et peut-être faut-il accorder en effet qu'il est des métaphysiques passionnelles, où l'individu tend à se nier comme tel, à renoncer à sa liberté propre, à se penser comme un mode de la

substance : ainsi, chez Spinoza, la pensée de Dieu et de toutes choses en Dieu est le but de toute sagesse.

Mais il est des métaphysiques d'action, dont le type est la métaphysique de Descartes. Il s'agit ici, non de se détacher des objets limités et des tâches quotidiennes pour se perdre dans l'Esprit, mais au contraire de se placer au point de vue de l'Esprit pour comprendre le monde et agir sur lui. « Dieu », dit Descartes, « est conçu et non compris ». Et il ne faut pas tenter de le comprendre, mais au contraire bannir l'infini de la physique. En sorte que toute pensée agissante, si elle s'exerce à partir de Dieu, n'en suppose pas moins quelque renoncement à Dieu. La philosophie cartésienne est avant tout une descente de Dieu au monde : la pensée, après avoir découvert en son sein la garantie de sa valeur, se tourne vers l'objet, et construit la physique. La philosophie de Descartes est une philosophie de l'action. Dieu est volonté, le moi est volonté, et la volonté n'est pas ce qui se contemple, mais ce à partir de quoi on agit. Et Descartes se délivre de la même façon des passions personnelles et de la passion métaphysique : par le doute. il se détache de son enfance, et des préjugés de son enfance ; par la croyance en la véracité divine, il se détache de la théologie, et entreprend de connaître les choses.

On voit ainsi que sources affectives et sources intellectuelles de l'état de passion se rejoignent en fait. Si le futur nous effraie, s'il est risque et contient notre mort, c'est que nous sommes finis. Cette crainte, ce regret où nous avons vu l'essence des passions résultent de la projection dans le temps du caractère fini de notre être. Or, ce caractère n'est pensable qu'à partir de l'infinité de l'Esprit. Comme Descartes nous l'enseigne encore, le fini ne peut être pensé qu'à partir de l'infini, et je ne puis me sentir fini que parce que j'ai en moi quelqu'idée de l'infini.

Notre inadéquation à l'Esprit apparaît donc comme la source première, et métaphysique, du regret qui fait le fond de notre affectivité. Mais l'action ne commence que lorsque ce regret est banni. Tenter d'atteindre cette infinité, cette éternité qui nous tourmentent, c'est en effet renoncer à notre

tâche véritable. Comprendre, au contraire, que cette infinité et cette éternité sont ce par quoi l'Esprit dépasse notre réalité propre, ce par quoi l'Esprit n'est pas nous, c'est devenir capable de se tourner vers la Nature, et de tenter de vivre. On voit ainsi que, pour sortir des passions, c'est de toute éternité qu'il faut se libérer, même de celle de l'Esprit. Ici, la science et la pensée agissante s'opposent aux spéculations stériles, l'œuvre à la contemplation, l'agissante charité aux illusions de la vie intérieure.

La passion provient, chez l'homme, de l'incapacité à renoncer à l'infini et à l'éternel. Sans doute beaucoup de philosophes ont-ils fait valoir la thèse contraire, voyant dans l'aspiration à l'infini l'essence même de l'action humaine. Mais la définition des passions où nous sommes parvenus semble conforme à l'opinion commune. On accorde généralement en effet qu'il y a chez tout passionné quelque refus de la condition humaine et de sa limitation, quelque désir de s'assimiler à l'infini, et de se croire Dieu. Toujours l'ambitieux se perd par la démesure, jamais le cupide n'est satisfait de ce qu'il possède, et tous les succès de Don Juan ne sauraient lui persuader qu'il est enfin aimé. L'acte par lequel on se détourne de l'infinité est difficile. Penser l'infini comme extérieur à soi, renoncer à l'éternel, accepter une fois pour toutes notre caractère fini et notre mort elle-même sont cependant pour l'homme les conditions premières de toute véritable action.

Ferdinand ALQUIÉ.

N. D. L. R. — Le thème développé est un de ceux que reprend l'auteur dans « Le désir d'éternité », ouvrage qui va paraître aux « Presses Universitaires de France » dans la collection de la « Nouvelle Encyclopédie Philosophique ».

POEMES

La Guerre

L'éclaireur de la Mort en sa clairière hésite
les morts sont fragiles — il leur veut du bien
la blanche vie se trouve au chaud
dans le champ où les arbres se dressent

Il sourit aux émeutes de nuages
il n'attend rien de bon de la sève ambiguë
le vent joue avec le fléau de la balance
il est las peut-être il va se rendormir

Peut-être veut-il se renseigner d'abord
au colloque des silences du songe
il remue en rêve il a geint Les armées
ne savent pas pourquoi leurs airains tremblent

Au cœur du canonnier un coq a jeté son cri
du fond de l'épais vin rouge
Hommes et chevaux épis... Écoutez...
Village et troupe encore heureux quel remuement

...Sur la cretonne surie l'aïeul s'est retrouvé
un frais péché ancien il vagit sous la lampe
Dans la prairie les bovins de soudain effroi
gonflent et s'envolent La lune mitonne
sa pleine face d'invisible sang
qui épie avec amour les convois camouflés

L'éclaireur de la Mort sur le désert s'assemble
de la Nuit se dégluent les cordes d'une harpe
[nouvelle
Déjà le ronfleur a préludé aux métamorphoses
Soldat voici venir le jour de l'accomplissement.

10-12 Septembre 1942.

Le Retour de l'Enfance

L'enfant se relève de la région pétrifiée,
Il a eu froid, il se rassure,
S'éclaire son visage de quartz
et ses doux membres rosissent.
Tous ses yeux me cernent et reprennent leur
[place
dans la boule qui tourne.
Il épaissit mon sang.
Il a recomposé le pain intérieur.
Les mains de la Faim ont brisé les prouesses du
[Rebelle
et pour traverser mon nouveau Désert
une buée m'entoure comme celle qui monte des
[bêtes.

20 Octobre 1940.

Sans Amour

Accepte-moi si la lune est changeante
Ne va pas plus loin que mon amour
les charançons ont troué l'aurore
il fait noir au delà de mon apparence

Les saisons ne tendent plus leurs mains pleines
tu as besoin d'un cœur à ta merci
je réchaufferai pour toi les couleurs du monde
si tu restes avec moi car j'ai peur...

9 Octobre 1942.

Ile de France

A Jean Wahl.

Les grands arbres cachent un sein d'aubépine
le plus tendre de tous les seins de la terre
Le ciel qui cligne et qui sourit
apprend aux oiseaux des chansons d'oiseau bleu

Clairières loyales où joue le joli mai
verdures rougissantes sur la jeune fille étendue
Ile de France parmi les domaines forestiers
je boirai mon héritage dans les rivières qui vont
[et qui viennent

Printemps

Mon grand arbre à qui j'ai promis
tout le miel noir de mes nuits
et les dos avides qui tremblent
sous les eaux lentes du jour
j'abandonne la boue, et les algues
où je cherchais l'épée de feu
Entr'acte dans la vie profonde
France est mon jardin qui m'enchante
aujourd'hui je suis vert et je saute
je m'ouvre à hauteur de mes yeux
je veux rire comme un jeune pommier rit
Petits poèmes qui fleurissez sur mes épaules...

5 Mai 1942.

André Frénaud.

EXPLICATION
DE « L'ETRANGER »

A peine sorti des presses, l'*Etranger* (1) de M. Camus a connu la plus grande faveur. On se répétait que « c'était le meilleur livre depuis l'armistice. » Au milieu de la production littéraire du temps, ce roman était lui-même un étranger. Il nous venait de l'autre côté de la ligne, de l'autre côté de la mer ; il nous parlait du soleil, en cet aigre printemps sans charbon, non comme d'une merveille exotique mais avec la familiarité lassée de ceux qui en ont trop joui ; il ne se préoccupait pas d'ensevelir une fois encore et de ses propres mains l'ancien régime ni de nous pénétrer du sentiment de notre indignité ; on se rappelait en le lisant qu'il y avait eu, autrefois, des œuvres qui prétendaient valoir par elles-mêmes et ne rien prouver. Mais, en contrepartie de cette gratuité, le roman demeurait assez ambigu : comment fallait-il comprendre ce personnage, qui, au lendemain de la mort de sa mère, « prenait des bains, commençait une liaison irrégulière et allait rire devant un film comique », qui tuait un Arabe « à cause du soleil » et qui, la veille de son exécution capitale, affirmant qu'il « avait été heureux et qu'il l'était encore », souhaitait beaucoup de spectateurs autour de l'échafaud pour « l'accueillir avec des cris de haine » ? Les uns disaient « c'est un niais, un pauvre type », d'autres mieux inspirés : « c'est un innocent ». Encore fallait-il comprendre le sens de cette innocence.

M. Camus, dans le *Mythe de Sisyphe* paru quelques mois plus tard, nous a donné le commentaire exact de son œuvre : son héros n'était ni bon ni méchant, ni moral, ni immoral. Ces catégories ne lui conviennent pas : il fait partie d'une espèce très singulière à laquelle l'auteur réserve le nom d'*absurde*. Mais ce mot prend, sous

---

(1) Gallimard, Ed.

la plume de M. Camus, deux significations très différentes : l'absurde est à la fois un état de fait et la conscience lucide que certaines personnes prennent de cet état. Est « absurde » l'homme qui, d'une absurdité fondamentale, tire sans défaillance les conclusions qui s'imposent. Il y a là le même déplacement de sens que lorsqu'on nomme « swing » une jeunesse qui danse le swing. Qu'est-ce donc que l'absurde comme état de fait, comme donnée originelle ? Rien de moins que le rapport de l'homme au monde. L'absurdité première manifeste avant tout un divorce : le divorce entre les aspirations de l'homme vers l'unité et le dualisme insurmontable de l'esprit et de la nature, entre l'élan de l'homme vers l'éternel et le caractère *fini* de son existence, entre le « souci » qui est son essence même et la vanité de ses efforts. La mort, le pluralisme irréductible des vérités et des êtres, l'inintelligibilité du réel, le hasard, voilà les pôles de l'absurde. A vrai dire ce ne sont pas là des thèmes bien neufs et M. Camus ne les présente pas comme tels. Ils furent dénombrés, dès le XVII[e] siècle, par une certaine espèce de raison sèche, courte et contemplative qui est proprement française : ils servirent de lieux communs au pessimisme classique : n'est-ce pas Pascal qui insiste sur « le malheur naturel de notre condition faible et mortelle et si misérable que rien ne peut nous consoler, lorsque nous y pensons de près. » N'est-ce pas lui qui marque sa place à la raison, n'approuverait-il pas sans réserve cette phrase de M. Camus : « Le monde n'est ni (tout à fait) rationnel ni à ce point irrationnel » ; ne nous montre-t-il pas que la « coutume » et le « divertissement » masquent à l'homme « son néant, son abandon, son insuffisance, son impuissance, son vide. » Par le style glacé du *Mythe de Sisyphe*, par le sujet de ses essais, M. Camus se place dans la grande tradition de ces Moralistes français qu'Andler appelle avec raison les précurseurs de Nietzsche ; quant aux doutes qu'il élève sur la portée de notre raison, ils sont dans la tradition plus récente de l'épistémologie française. Que l'on songe au nominalisme scientifique, à Poincaré, à Duhem, à Meyerson, on comprendra mieux le reproche que notre auteur adresse à la science moderne : « ...Vous me parlez d'un invisible système planétaire où des électrons gravitent autour d'un noyau. Vous m'expliquez ce monde avec une image. Je reconnais alors que vous en êtes venus à la poé-

sie... » (2) C'est ce qu'exprime de son côté et presqu'au même moment un auteur qui puise aux mêmes sources, lorsqu'il écrit : « (la physique) emploie indifféremment des modèles mécaniques, dynamiques ou même psychologiques comme si, libérée de prétentions ontologiques, elle devenait indifférente aux antinomies classiques du mécanisme et du dynamisme qui supposent une nature en soi. » (3) M. Camus met quelque coquetterie à citer des textes de Jaspers, de Heidegger, de Kierkegaard, qu'il ne semble d'ailleurs pas toujours bien comprendre. Mais ses véritables maîtres sont ailleurs : le tour de ses raisonnements, la clarté de ses idées, la coupe de son style d'essayiste, et un certain genre de sinistre solaire, ordonné, cérémonieux et désolé, tout annonce un classique, un méditerranéen. Il n'est pas jusqu'à sa méthode (« c'est l'équilibre de l'évidence et du lyrisme qui peut seul nous permettre d'accéder en même temps à l'émotion et à la clarté ») (4) qui ne fasse penser aux anciennes « géométries passionnées » de Pascal, de Rousseau et qui ne le rapproche de Maurras, par exemple, cet autre méditerranéen dont il diffère pourtant à tant d'égards, bien plus que d'un phénoménologue ou d'un existentialiste danois.

Mais M. Camus, sans doute, nous accorderait volontiers tout cela. A ses yeux son originalité c'est d'aller jusqu'au bout de ces idées. Il ne s'agit pas pour lui, en effet, de faire collection de maximes pessimistes. Certes l'absurde n'est ni dans l'homme ni dans le monde, si on les prend à part ; mais comme c'est le caractère essentiel de l'homme que d'« être-dans-le-monde », l'absurde, pour finir ne fait qu'un avec la condition humaine. Aussi n'est-il point d'abord l'objet d'une simple notion : c'est une illumination désolée qui nous le révèle. « Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, samedi sur le même rythme... » (5) et puis tout d'un coup « les décors s'écroulent » et nous accédons à une lucidité sans espoir. Alors, si nous savons refuser le

(2) *Le Mythe de Sisyphe*, p. 35.

(3) M. Merleau-Ponty : *La structure du Comportement*. La renaissance du livre 1942, p. 1.

(4) *Le Mythe de Sisyphe*, p. 16.

(5) *Le Mythe de Sisyphe*, p. 27.

secours trompeur des religions ou des philosophies existentielles, nous tenons quelques évidences essentielles : le monde est un chaos, une « divine équivalence qui naît de l'anarchie » — il n'y a pas de lendemain puisqu'on meurt. « ...Dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. » (6) C'est qu'en effet l'homme *n'est pas* le monde : « Si j'étais arbre parmi les arbres... cette vie aurait un sens, ou plutôt ce problème n'en aurait point car je ferais partie de ce monde. Je *serais* ce monde auquel je m'oppose maintenant par toute ma conscience... Cette raison si dérisoire, c'est elle qui m'oppose à toute la création. » (7) Ainsi s'explique déjà en partie le titre de notre roman : l'étranger, c'est l'homme en face du monde ; M. Camus aurait tout aussi bien pu choisir pour désigner son ouvrage le nom d'une œuvre de Georges Gissing : « Né en exil ». L'étranger c'est aussi l'homme parmi les hommes. « Il est des jours où... on retrouve comme une étrangère celle qu'on avait aimée » (8) — C'est enfin moi-même par rapport à moi-même, c'est-à-dire l'homme de la nature par rapport à l'esprit : « L'étranger qui à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une glace. » (9)

Mais ce n'est pas seulement cela : il est une passion de l'absurde. L'homme absurde ne se suicidera pas : il veut vivre, sans abdiquer aucune de ses certitudes, sans lendemain, sans espoir, sans illusion, sans résignation non plus. L'homme absurde s'affirme dans la révolte. Il fixe la mort avec une attention passionnée et cette fascination le libère : il connaît la « divine irresponsabilité » du condamné à mort. Tout est permis, puisque Dieu n'est pas et qu'on meurt. Toutes les expériences sont équivalentes, il convient seulement d'en acquérir la plus grande quantité possible. « Le présent et la succession des présents devant une âme sans cesse consciente, c'est l'idéal de l'homme absurde. » (10) Toutes les valeurs s'écroulent devant cette « éthique

(6) *Le Mythe de Sisyphe,* p. 18.
(7) *Id.* p. 74.
(8) *Id.* p. 29.
(9) *Id. ibid.*
(10) *Id.* p. 88.

de la quantité » ; l'homme absurde, jeté dans ce monde, révolté, irresponsable, n'a « rien à justifier. » Il est *innocent*. Innocent comme ces primitifs dont parle S. Maugham, avant l'arrivée du pasteur qui leur enseigne le Bien et le Mal, le permis et le défendu : pour lui *tout* est permis. Innocent comme le prince Muichkine qui « vit dans un perpétuel présent, nuancé de sourires et d'indifférence. » Un innocent dans tous les sens du terme, un « Idiot » aussi, si vous voulez. Et cette fois nous comprenons pleinement le titre du roman de Camus. L'étranger qu'il veut peindre, c'est justement un de ces terribles innocents qui font le scandale d'une société parce qu'ils n'acceptent pas les règles de son jeu. Il vit parmi les étrangers, mais pour eux aussi il est un étranger. C'est pour cela que certains l'aimeront, comme Marie, sa maîtresse qui tient à lui « parce qu'il est bizarre »; et d'autres le détesteront pour cela, comme cette foule des assises dont il sent tout à coup la haine monter vers lui. Et nous-même qui, en ouvrant le livre, ne sommes pas familiarisés encore avec le sentiment de l'absurde, en vain chercherions-nous à le juger selon nos normes accoutumées : pour nous aussi il est un étranger.

Ainsi le choc que vous avez ressenti en ouvrant le livre, quand vous avez lu : « J'ai pensé que c'était toujours un dimanche de tiré, que maman était maintenant enterrée, que j'allais reprendre mon travail et que, somme toute, il n'y avait rien de changé » (11), il était voulu : c'est le résultat de votre première rencontre avec l'absurde. Mais vous espériez sans doute qu'en poursuivant la lecture de l'ouvrage vous verriez votre malaise se dissiper, que tout serait peu à peu éclairci, fondé en raison, expliqué. Votre espoir a été déçu : l'*Etranger* n'est pas un livre qui explique : l'homme absurde n'explique pas, il décrit ; ce n'est pas non plus un livre qui prouve. M. Camus propose seulement et ne s'inquiète pas de justifier ce qui est, par principe, injustifiable. *Le Mythe de Sisyphe* va nous apprendre la façon dont il faut accueillir le roman de notre auteur. Nous y trouvons en effet la théorie du roman absurde. Bien que l'absurdité de la condition humaine en soit l'unique sujet, ce n'est pas un roman à thèse, il n'émane pas d'une pensée « satisfaite » et qui tient à fournir ses pièces justificatives ; mais c'est, au contraire, le produit d'une

(11) *L'Etranger*, p. 36.

pensée « limitée, mortelle et révoltée. » Il prouve par lui-même l'inutilité de la raison raisonnante : « ...le choix que (les grands romanciers) ont fait d'écrire en images plutôt qu'en raisonnements est révélateur d'une certaine pensée qui leur est commune, persuadée de l'inutilité de tout principe d'explication et convaincue du message enseignant de l'apparence sensible. » (12) Ainsi le seul fait de délivrer son message sous forme romanesque révèle chez M. Camus une humilité fière. Non pas la résignation mais la reconnaissance révoltée des limites de la pensée humaine. Il est vrai qu'il a cru devoir donner de son message romanesque une traduction philosophique qui est précisément le « Mythe de Sisyphe » et nous verrons plus loin ce qu'il faut penser de ce doublage. Mais l'existence de cette traduction n'altère pas, en tout cas, la gratuité du roman. Le créateur absurde, en effet, a perdu jusqu'à l'illusion que son œuvre est nécessaire. Il veut au contraire que nous en saisissions perpétuellement la contingence ; il souhaite qu'on écrive en exergue « aurait pu ne pas être » comme Gide voulait qu'on écrivît à la fin des *Faux-Monnayeurs :* « pourrait être continué. » Elle aurait pu ne pas être : comme cette pierre, comme ce cours d'eau, comme ce visage ; c'est un présent qui se donne, simplement, comme tous les présents du monde. Elle n'a même pas cette nécessité subjective que les artistes réclament volontiers pour leurs œuvres, lorsqu'ils disent : « Je ne pouvais pas ne pas l'écrire, il fallait que je m'en délivre. » Nous retrouvons ici, passé au crible du soleil classique, un thème du terrorisme surréaliste : l'œuvre d'art n'est qu'une feuille détachée d'une vie. Elle l'exprime, certes : elle aurait pu ne pas l'exprimer. Et d'ailleurs tout est équivalent : écrire les *Possédés* ou boire un café crème. M. Camus ne réclame donc point du lecteur cette sollicitude attentive qu'exigent les écrivains qui « ont sacrifié leur vie à leur art. » *L'Etranger* est un feuillet de sa vie. Et comme la vie la plus absurde doit être la vie la plus stérile, son roman veut être d'une stérilité magnifique. L'art est une générosité inutile. Ne nous effrayons pas trop : sous les paradoxes de M. Camus, je retrouve quelques remarques fort sages de Kant touchant la « finalité sans fin » du beau. De toute façon *l'Etranger* est là, détaché

---

(12) *Le Mythe de Sisyphe,* p. 138.

d'une vie, injustifié, injustifiable, stérile, instantané, délaissé déjà par son auteur, abandonné pour d'autres présents. Et c'est ainsi que nous devons le prendre : comme une communion brusque de deux hommes, l'auteur et le lecteur, dans l'absurde, par delà les raisons.

Voilà qui nous indique à peu près la façon dont nous devons comprendre le héros de *l'Etranger*. Si M. Camus avait voulu écrire un roman à thèse, il ne lui eût pas été difficile de montrer un fonctionnaire trônant au sein de sa famille, puis saisi tout à coup par l'intuition de l'absurde, se débattant un moment et se résolvant enfin à vivre l'absurdité fondamentale de sa condition. Le lecteur eût été convaincu en même temps que le personnage et par les mêmes raisons. Ou bien encore, il nous eût retracé la vie d'un de ces saints de l'absurdité, qu'il énumère dans le *Mythe de Sisyphe* et qui ont sa faveur particulière : le Don Juan, le Comédien, le Conquérant, le Créateur. Ce n'est pas ce qu'il a fait et, même pour le lecteur familier avec les théories de l'absurdité, Meursault, le héros de *l'Etranger* demeure ambigu. Certes nous sommes assurés qu'il est absurde et la lucidité impitoyable est son principal caractère. En outre, sur plus d'un point, il est construit de manière à fournir une illustration concertée des théories soutenues dans le *Mythe de Sisyphe*. Par exemple, M. Camus écrit, dans le *Mythe de Sisyphe* : « Un homme est plus un homme par les choses qu'il tait que par les choses qu'il dit. » Et Meursault est un exemple de ce silence viril, de ce refus de se payer de mots : « (On lui a demandé) s'il avait remarqué que j'étais renfermé et il a reconnu seulement que je ne parlais pas pour ne rien dire. » (13) Et précisément, deux lignes plus haut, le même témoin à décharge a déclaré que Meursault « était un homme. » « (On lui a demandé) ce qu'il entendait par là et il a déclaré que tout le monde savait ce qu'il voulait dire. » De même M. Camus s'explique longuement sur l'amour dans *le Mythe de Sisyphe* : « Nous n'appelons amour, écrit-il, ce qui nous lie à certains êtres que par référence à une façon de voir collective et dont les livres et les légendes sont responsables. » (14) Et, parallèlement, nous lisons dans *l'Etranger* : « Elle a voulu savoir alors si je l'aimais.

---

(13) *L'Etranger*, p. 121.
(14) *Le Mythe de Sisyphe*, p. 102.

J'ai répondu ...que cela ne signifiait rien, mais que sans doute je ne l'aimais pas. » (15) De ce point de vue le débat qui s'institue à la cour d'assises et dans l'esprit du lecteur autour de la question : « Meursault a-t-il aimé sa mère ? » est doublement absurde. D'abord, comme le dit l'avocat : « Est-il accusé d'avoir enterré sa mère ou d'avoir tué un homme ? » Mais surtout le mot « aimer » n'a pas de sens. Sans doute Meursault a mis sa mère à l'asile, parce qu'il manquait d'argent et parce qu'ils « n'avaient plus rien à se dire ». Sans doute aussi, il n'allait pas souvent la voir : « parce que cela (lui) prenait (son) dimanche — sans compter l'effort pour aller à l'autobus, prendre des tickets et faire deux heures de route. » (16) Mais qu'est-ce que cela signifie ? N'est-il pas tout au présent, tout à ses humeurs présentes ? Ce qu'on nomme un sentiment n'est que l'unité absente et la signification d'impressions discontinues. Je ne pense pas toujours à ceux que j'aime, mais je prétends que je les aime même lorsque je n'y pense pas — et je serais capable de compromettre ma tranquillité au nom d'un sentiment abstrait, en l'absence de toute émotion réelle et instantanée. Meursault pense et agit différemment : il ne veut point connaître ces grands sentiments continus et tous semblables ; pour lui l'amour n'existe pas, ni même les amours. Seul le présent compte, le concret. Il va voir sa mère quand il en a envie, voilà tout. Si l'envie est là, elle sera bien assez forte pour lui faire prendre l'autobus, puisque telle autre envie concrète aura assez de force pour faire courir à toutes jambes cet indolent et pour le faire sauter dans un camion en marche. Mais il désigne toujours sa mère du mot tendre et enfantin de « maman » et il ne manque pas une occasion de la comprendre et de s'identifier à elle. « De l'amour, je ne connais que ce mélange de désir, de tendresse et d'intelligence, qui me lie à tel être. » (17) On voit donc qu'on ne saurait négliger le côté *théorique* du caractère de Meursault. De même beaucoup de ses aventures ont pour principale raison de mettre en relief tel ou tel aspect de l'absurdité fondamentale. Par exemple, nous l'avons vu, *le Mythe de Sisyphe* vante la « disponibilité parfaite du

(15) *L'Etranger*, p. 59.
(16) *L'Etranger*, p. 12.
(17) *Le Mythe de Sisyphe*, p. 102.

condamné à mort devant qui s'ouvrent les portes de la prison par une certaine petite aube » (18) — et c'est pour nous faire jouir de cette aube et de cette disponibilité que M. Camus a condamné son héros à la peine capitale. « Comment n'avais-je pas vu, lui fait-il dire, que rien n'était plus important qu'une exécution... et, qu'en un sens c'était même la seule chose vraiment intéressante pour un homme ! » On pourrait multiplier les exemples et les citations. Pourtant cet homme lucide, indifférent, taciturne n'est pas entièrement construit pour les besoins de la cause. Sans doute le caractère une fois ébauché s'est-il terminé tout seul, le personnage avait sans doute une lourdeur propre. Toujours est-il que son absurdité ne nous paraît pas conquise mais donnée : il est comme ça, voilà tout. Il aura son illumination à la dernière page, mais il vivait depuis toujours selon les normes de M. Camus. S'il y avait une grâce de l'absurde, il faudrait dire qu'il a la grâce. Il ne semble se poser aucune des questions qu'on agite dans le *Mythe de Sisyphe*, on ne voit pas non plus qu'il soit révolté avant d'être condamné à mort. Il était heureux, il se laissait aller et son bonheur ne semble pas même avoir connu cette morsure secrète que M. Camus signale à plusieurs reprises dans son essai et qui vient de la présence aveuglante de la mort. Son indifférence même semble bien souvent de l'indolence, comme en ce dimanche où il demeure chez lui par simple paresse et où il avoue qu'il « s'est ennuyé un peu ». Ainsi, même pour un regard absurde, le personnage garde une opacité propre. Ce n'est point le Don Juan, ni le Don Quichotte de l'absurdité, souvent même on pourrait croire que c'en est le Sancho Pança. Il est là, il existe, et nous ne pouvons ni le comprendre ni le juger tout à fait ; il vit, enfin, et c'est sa seule densité romanesque qui peut le justifier à nos yeux.

Pourtant il ne faudrait pas voir dans *l'Etranger* (19) un ouvrage entièrement gratuit. M. Camus distingue, nous l'avons dit, entre le *sentiment* et la *notion* de l'absurde. Il écrit à ce propos : « Comme les grandes œuvres, les sentiments profonds signifient toujours plus qu'ils n'ont conscience de dire... Les grands sentiments promènent

---

(18) *Le Mythe de Sisyphe*, p. 83.

(19) *L'Etranger*, p. 32 et suivantes.

avec eux leur univers splendide ou misérable » (20) et il ajoute un peu plus loin : « Le sentiment de l'absurde n'est pas pour autant la notion de l'absurde. Il la fonde, un point c'est tout. Il ne s'y résume pas... » On pourrait dire que le *Mythe de Sisyphe* vise à nous donner cette *notion* et que *l'Etranger* veut nous inspirer ce *sentiment*. L'ordre de parution des deux ouvrages semble confirmer cette hypothèse ; *l'Etranger* paru d'abord nous plonge sans commentaires dans le « climat » de l'absurde ; l'essai vient ensuite qui éclaire le paysage. Or l'absurde c'est le divorce, le décalage. *L'Etranger* sera donc un roman du décalage, du divorce, du dépaysement. De là sa construction habile : d'une part le flux quotidien et amorphe de la réalité vécue, d'autre part la recomposition unifiante de cette réalité par la raison humaine et le discours. Il s'agit que le lecteur ayant été mis d'abord en présence de la réalité pure la retrouve sans la reconnaître dans sa transposition rationnelle. De là naîtra le sentiment de l'absurde, c'est-à-dire de l'impuissance où nous sommes de *penser* avec nos concepts, avec nos mots les événements du monde. Meursault enterre sa mère, prend une maîtresse, commet un crime. Ces différents faits seront relatés à son procès par les témoins, groupés, expliqués par l'avocat général : Meursault aura l'impression qu'on parle d'un autre. Tout est construit pour amener soudain l'explosion de Marie qui, ayant fait, à la barre des témoins, un récit composé selon les règles humaines, éclate en sanglots et dit « que ce n'était pas cela, qu'il y avait autre chose, qu'on la forçait à dire le contraire de ce qu'elle pensait. » Ces jeux de glace sont couramment utilisés depuis les *Faux-Monnayeurs*. Là n'est pas l'originalité de M. Camus. Mais le problème qu'il doit résoudre va lui imposer une forme originale : pour que nous sentions le décalage entre les conclusions de l'avocat général et les véritables circonstances du meurtre, pour que nous gardions, en fermant le livre, l'impression d'une justice absurde qui ne pourra jamais comprendre ni même atteindre les faits qu'elle se propose de punir, il faut que nous ayons été mis d'abord en contact avec la réalité, ou une de ces circonstances. Mais pour établir ce contact, M. Camus, comme l'avocat général, ne dispose que de mots et de concepts ; il

(20) *Le Mythe de Sisyphe*, p. 25.

lui faut décrire avec des mots, en assemblant des pensées, le monde avant les mots. La première partie de *l'Etranger* pourrait s'intituler, comme un livre récent, *Traduit du Silence*. Nous touchons ici à un mal commun à beaucoup d'écrivains contemporains et dont je vois les premières manifestations chez Jules Renard ; je l'appellerai : la hantise du silence. M. Paulhan y verrait certainement un effet du terrorisme littéraire. Il a pris mille formes, depuis l'écriture automatique des surréalistes jusqu'aux fameux « théâtre du silence » de J.-J. Bernard. C'est que le silence, comme dit Heidegger, est le mode authentique de la parole. Seul se tait celui qui peut parler. M. Camus parle beaucoup, dans le *Mythe de Sisyphe*, il bavarde même. Et pourtant, il nous confie son amour du silence. Je cite la phrase de Kierkegaard : « Le plus sûr des mutismes n'est pas de se taire, mais de parler » (21) et il ajoute lui-même qu'un « homme est plus un homme par les choses qu'il tait que par les choses qu'il dit ». Aussi, dans *l'Etranger* a-t-il entrepris de *se taire*. Mais comment se taire avec des mots ? Comment rendre avec des concepts la succession impensable et désordonnée des présents ? Cette gageure implique le recours à une technique neuve.

Quelle est cette technique ? On m'avait dit : « C'est du Kafka écrit par Hemingway. » J'avoue que je n'ai pas retrouvé Kafka. Les vues de M. Camus sont toutes terrestres. Kafka est le romancier de la transcendance impossible : l'univers est, pour lui, chargé de signes que nous ne comprenons pas ; il y a un envers du décor. Pour M. Camus le drame humain c'est, au contraire, l'absence de toute transcendance : « Je ne sais pas si ce monde a un sens qui me dépasse. Mais je sais que je ne connais pas ce sens et qu'il m'est impossible pour le moment de le connaître. Que signifie pour moi une signification hors de ma condition ? Je ne puis comprendre qu'en termes humains. Ce que je touche, ce qui me résiste, voilà ce que je comprends. » Il ne s'agit donc pas pour lui de trouver des agencements de mots qui fassent soupçonner un ordre inhumain et indéchiffrable : l'inhumain, c'est simplement le désordre, le mécanique. Rien de louche, chez lui, rien d'inquiétant, rien de suggéré : *l'Etranger* nous offre une succession

---

(2) *Le Mythe de Sisyphe*: p. 42. — Qu'on pense aussi à la théorie du langage de Brice-Parain et à sa conception du silence.

de vues lumineuses. Si elles dépaysent c'est seulement par leur nombre et par l'absence d'un lien qui les unirait. Des matins, des soirs clairs, d'implacables après-midi, voilà ses heures favorites ; l'été perpétuel d'Alger, voilà sa saison. La nuit n'a guère de place dans son univers. S'il en parle, c'est en ces termes : « Je me suis réveillé avec des étoiles sur le visage. Des bruits de campagne montaient jusqu'à moi. Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraîchissaient mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entrait en moi comme une marée. » (22) Celui qui a écrit ces lignes est aussi loin que possible des angoisses d'un Kafka. Il est bien tranquille au cœur du désordre ; l'aveuglement buté de la nature l'agace sans doute mais le rassure, son irrationnel n'est qu'un négatif : l'homme absurde est un humaniste, il ne connaît que les biens de ce monde.

Le rapprochement avec Hemingway paraît plus fructueux. La parenté des deux styles est évidente. Dans l'un et l'autre textes, ce sont les mêmes phrases courtes : chacune refuse de profiter de l'élan acquis par les précédentes, chacune est un recommencement. Chacune est comme une prise de vue sur un geste, sur un objet. A chaque geste nouveau, à chaque objet neuf correspond une phrase nouvelle. Pourtant je ne suis pas satisfait: l'existence d'une technique de récit « américaine » a, sans aucun doute, servi M. Camus. Je doute qu'elle l'ait, à proprement parler, influencé. Même dans *Mort dans l'après-midi* qui n'est pas un roman, Hemingway conserve ce mode saccadé de narration, qui fait sortir chaque phrase du néant par une sorte de spasme respiratoire : son style c'est lui-même. Nous savons déjà que M. Camus a un autre style, un style de cérémonie. Mais, en outre, dans *l'Etranger* même, il hausse parfois le ton ; la phrase reprend alors un débit plus large, continu : « Le cri des vendeurs de journaux dans l'air déjà détendu, les derniers oiseaux dans le square, l'appel des marchands de sandwiches, la plainte des tramways dans les hauts tournants de la ville et cette rumeur du ciel avant que la nuit bascule sur le port, tout cela recomposait pour moi un itinéraire d'aveugle que je connaissais bien avant d'entrer en prison. » (23) A travers le récit essoufflé de Meursault, j'aperçois en transparence

(22) *L'Etranger,* p. 158.

(23) *L'Etranger,* p. 128. Voir aussi pp. 81-82, 158-159, etc...

une prose poétique plus large qui le sous-tend et qui doit être le mode d'expression personnel de M. Camus. Si *l'Etranger* porte des traces si visibles de la technique américaine, c'est qu'il s'agit d'un emprunt délibéré. M. Camus a choisi, parmi les instruments qui s'offraient à lui, celui qui lui paraissait le mieux convenir à son propos. Je doute qu'il s'en serve encore dans ses prochains ouvrages.

Examinons de plus près la trame du récit, nous nous rendrons mieux compte de ses procédés. « Les hommes aussi secrètent de l'inhumain, écrit M. Camus. Dans certaines heures de lucidité l'aspect mécanique de leurs gestes, leur pantomime privée de sens rend stupide tout ce qui les entoure. » (24) Voilà donc ce qu'il faut rendre d'abord : *l'Etranger* doit nous mettre *ex abrupto* « en état de malaise devant l'inhumanité de l'homme ». Mais quelles sont les occasions singulières qui peuvent provoquer en nous ce malaise ? Le *Mythe de Sisyphe* nous en donne un exemple : « Un homme parle au téléphone, derrière une cloison vitrée, on ne l'entend pas, mais on voit sa mimique sans portée : on se demande pourquoi il vit. » (25) Nous voilà renseignés : presque trop même, car l'exemple est révélateur d'un certain parti-pris de l'auteur. En effet le geste de l'homme qui téléphone et que vous n'entendez pas n'est que *relativement* absurde : c'est qu'il appartient à un circuit tronqué. Ouvrez la porte, mettez l'oreille à l'écouteur : le circuit est rétabli, l'activité humaine a repris son sens. Il faudrait donc, si l'on était de bonne foi, dire qu'il n'y a que des absurdes relatifs et seulement par référence à des « rationnels absolus ». Mais il ne s'agit pas de bonne foi, il s'agit d'art ; le procédé de M. Camus est tout trouvé : entre les personnages dont il parle et le lecteur il va intercaler une cloison vitrée. Qu'y a-t-il de plus inepte en effet que des hommes derrière une vitre : il semble qu'elle laisse tout passer, elle n'arrête qu'une chose, le sens de leurs gestes. Reste à choisir la vitre : ce sera la conscience de l'Etranger. C'est bien en effet une transparence : nous voyons tout ce qu'elle voit. Seulement on l'a construite de telle sorte qu'elle soit transparente aux choses et opaque aux significations :

« A partir de ce moment tout est allé très vite. Les

(24) *Le Mythe de Sisyphe*, p. 29.
(25) *id.*

hommes se sont avancés vers la bière avec un drap. Le prêtre, ses suivants, le directeur et moi-même sommes sortis. Devant la porte, il y avait une dame que je ne connaissais pas : « M. Meursault », a dit le directeur. Je n'ai pas entendu le nom de cette dame et j'ai compris seulement qu'elle était infirmière déléguée. Elle a incliné sans un sourire son visage osseux et long. Puis nous nous sommes rangés pour laisser passer le corps. » (26)

Des hommes dansent derrière une vitre. Entre eux et le lecteur on a interposé une conscience, presque rien, une pure translucidité, une passivité pure qui enregistre tous les faits. Seulement le tour est joué : précisément parce qu'elle est passive, la conscience n'enregistre que les faits. Le lecteur ne s'est pas aperçu de cette interposition. Mais quel est donc le postulat impliqué par ce genre de récit ? En somme, de ce qui était organisation mélodique, on a fait une addition d'éléments invariants ; on prétend que la succession des *mouvements* est rigoureusement identique à l'*acte* pris comme totalité. N'avons-nous pas affaire ici au postulat analytique, qui prétend que toute réalité est réductible à une somme d'éléments ? Or, si l'analyse est l'instrument de la science, c'est aussi l'instrument de l'humour. Si je veux décrire un match de rugby et que j'écrive : « J'ai vu des hommes en culotte courte qui se battaient et se jetaient par terre pour faire passer un ballon de cuir entre deux piquets de bois » j'ai fait la somme de ce que j'ai *vu ;* mais j'ai fait exprès d'en manquer le sens : j'ai fait de l'humour. Le récit de M. Camus est analytique et humoristique. Il ment — comme tout artiste — parce qu'il prétend restituer l'expérience nue et qu'il filtre sournoisement toutes les liaisons signifiantes, qui appartiennent aussi à l'expérience. C'est ce qu'a fait naguère un Hume, lorsqu'il déclarait ne découvrir dans l'expérience que des impressions isolées. C'est ce que font aujourd'hui encore les néo-réalistes américains, lorsqu'ils nient qu'il y ait entre les phénomènes autre chose que des relations externes. Contre eux la philosophie contemporaine a établi que les significations étaient elles aussi des données immédiates. Mais ceci nous entraînerait trop loin. Qu'il nous suffise de marquer que l'univers de l'homme absurde est le monde analytique

(26) *L'Etranger*, p. 23.

des néo-réalistes. Littérairement le procédé a fait ses preuves : c'est celui de l'Ingénu ou de Micromégas ; c'est celui de Gulliver. Car le XVIII^e siècle a eu aussi ses étrangers — en général de « bons sauvages » — qui, transportés dans une civilisation inconnue, percevaient les faits avant d'en saisir le sens. L'effet de ce décalage n'était-ce pas précisément de provoquer chez le lecteur le sentiment de l'absurde ? M. Camus semble s'en souvenir à plusieurs reprises, en particulier quand il nous montre son héros réfléchissant sur les raisons de son emprisonnement. (27)

Or c'est ce procédé analytique qui explique l'emploi dans *l'Etranger* de la technique américaine. La présence de la mort au bout de notre route a dissipé notre avenir en fumée, notre vie est « sans lendemain », c'est une succession de présents. Qu'est-ce à dire sinon que l'homme absurde applique au temps son esprit d'analyse. Là où Bergson voyait une organisation indécomposable, son œil ne voit qu'une série d'instants. C'est la pluralité des instants incommunicables qui rendra compte finalement de la pluralité des êtres. Ce que notre auteur emprunte à Hemingway, c'est donc la discontinuité de ses phrases hachées qui se calque sur la discontinuité du temps. Nous comprenons mieux, à présent, la coupe de son récit : chaque phrase est un présent. Mais non pas un présent indécis qui fait tache et se prolonge un peu sur le présent qui le suit. La phrase est nette, sans bavures, fermée sur soi ; elle est séparée de la phrase suivante par un néant, comme l'instant de Descartes est séparé de l'instant qui le suit. Entre chaque phrase et la suivante le monde s'anéantit et renaît : la parole, dès qu'elle s'élève, est une création ex nihilo ; une phrase de l'*Etranger*, c'est une île. Et nous cascadons de phrase en phrase, de néant en néant. C'est pour accentuer la solitude de chaque unité phrastique, que M. Camus a choisi de faire son récit au parfait composé. Le passé défini est le temps de la continuité : « il se promena longtemps », ces mots nous renvoient à un plus que parfait, à un futur, la réalité de la phrase, c'est le verbe, c'est l'acte, avec son caractère transitif, avec sa trancendance. « Il s'est promené longtemps » dissimule la verbalité du verbe ; le verbe est rompu, brisé en deux : d'un côté nous trouvons un participe passé

(27) *L'Etranger*, pp. 103, 104.

qui a perdu toute transcendance, inerte comme une chose, de l'autre le verbe « être » qui n'a que le sens d'une copule, qui rejoint le participe au substantif comme l'attribut au sujet ; le caractère transitif du verbe s'est évanoui, la phrase s'est figée, sa réalité, à présent, c'est le nom. Au lieu de se jeter comme un pont entre le passé et l'avenir, elle n'est plus qu'une petite substance isolée qui se suffit. Si, par dessus le marché, on a soin de la réduire autant que possible à la proposition principale, sa structure interne devient d'une simplicité parfaite ; elle y gagne d'autant en cohésion. C'est vraiment un insécable, un atome de temps. Naturellement on n'organise pas les phrases entre elles ; elles sont purement juxtaposées : en particulier on évite toutes les liaisons causales, qui introduiraient dans le récit comme un embryon d'explication et qui mettraient entre les instants un ordre différent de la succession pure. On écrit : « Un moment après, elle m'a demandé si je l'aimais. *Je lui ai répondu que cela ne voulait rien dire mais qu'il me semblait que non. Elle a eu l'air triste.* Mais en préparant le déjeuner et à propos de rien, elle a encore ri de telle façon que je l'ai embrassée. C'est à ce moment que les bruits d'une dispute ont éclaté chez Raymond. » (28) Nous soulignons deux phrases qui dissimulent le plus soigneusement possible un lien causal sous la pure apparence de la succession. Lorsqu'il faut absolument faire allusion dans une phrase à la phrase antérieure, on utilise les mots de « et », de « mais », de « puis », de « c'est à ce moment que... » qui n'évoquent rien sinon la disjonction, l'opposition ou l'addition pure. Les rapports de ces unités temporelles sont externes comme ceux que le néo-réalisme établit entre les choses ; le réel apparaît sans être amené et disparaît sans être détruit, le monde s'effondre et renaît à chaque pulsation temporelle. Mais n'allons pas croire qu'il se produit lui-même : il est inerte. Toute activité de sa part tendrait à substituer des pouvoirs redoutables au rassurant désordre du hasard. Un naturaliste du XIX[e] siècle eût écrit : « Un pont enjambait la rivière. » M. Camus se refuse à cet anthropomorphisme. Il dira : « Au dessus de la rivière, il y avait un pont. » Ainsi la chose nous livre-t-elle tout de suite sa passivité. Elle *est là*, simplement, indifférenciée : « ...il y avait quatre hom-

(28) *L'Etranger*, p. 51.

mes noirs dans la pièce... devant la porte il y avait une dame que je ne connaissais pas... Devant la porte, il y avait la voiture... A côté d'elle, il y avait l'ordonnateur... » (29) On disait de Renard qu'il finirait par écrire : « La poule pond. » M. Camus et beaucoup d'auteurs contemporains écriraient : « Il y a la poule et elle pond. » C'est qu'ils aiment les choses pour elles-mêmes, ils ne veulent pas les diluer dans le flux de la durée. « Il y a de l'eau » : voilà un petit morceau d'éternité, passif, impénétrable, incommunicable, rutilant ; quelle jouissance sensuelle si on peut le toucher ; pour l'homme absurde, c'est l'unique bien de ce monde. Voilà pourquoi le romancier préfère à un récit organisé ce scintillement de petits éclats sans lendemain dont chacun est une volupté, voilà pourquoi M. Camus, en écrivant l'*Etranger*, peut croire qu'il se tait : sa phrase n'appartient pas à l'univers du discours, elle n'a ni ramifications, ni prolongements, ni structure intérieure ; elle pourrait se définir, comme le Sylphe de Valéry :

Ni vu ni connu
Le temps d'un sein nu
Entre deux chemises.

Elle est mesurée très exactement par le temps d'une intuition silencieuse.

Dans ces conditions peut-on parler d'un tout qui serait *le* roman de M. Camus. Toutes les phrases de son livre sont équivalentes, comme sont équivalentes toutes les expériences de l'homme absurde ; chacune se pose pour elle-même et rejette les autres dans le néant ; mais, du coup, sauf dans les rares moments où l'auteur, infidèle à son principe, *fait* de la poésie, aucune ne se détache sur le fond des autres. Les dialogues mêmes sont intégrés au récit : le dialogue, en effet, c'est le moment de l'explication, de la signification ; lui donner une place privilégiée ce serait admettre que les significations existent. M. Camus le rabote, le résume, l'exprime souvent en style indirect, lui refuse tout privilège typographique, en sorte que les phrases prononcées apparaissent comme des événements semblables aux autres, miroitent un instant et disparaissent, comme un éclair de chaleur, comme un son, comme une odeur. Aussi, lors-

(29) *L'Etranger*, p. 23.

qu'on commence la lecture du livre, il ne semble point que l'on se trouve en présence d'un roman mais plutôt d'une mélopée monotone, du chant nasillard d'un Arabe. On peut croire alors que le livre ressemblera à un de ces airs dont parle Courteline, qui « s'en vont et ne reviennent jamais » et qui s'arrêtent tout d'un coup, sans qu'on sache pourquoi. Mais peu à peu l'ouvrage s'organise de lui-même sous les yeux du lecteur, il révèle la solide substructure qui le soutient. Il n'est pas un détail inutile, pas un qui ne soit repris par la suite et versé au débat ; et, le livre fermé, nous comprenons qu'il ne pouvait pas commencer autrement, qu'il ne pouvait pas avoir une autre fin : dans ce monde qu'on veut nous donner comme absurde et dont on a soigneusement extirpé la causalité, le plus petit incident a du poids ; il n'en est pas un qui ne contribue à conduire le héros vers le crime et vers l'exécution capitale. *L'Etranger* est une œuvre classique, une œuvre d'ordre, composée à propos de l'absurde et contre l'absurde. Est-ce tout à fait ce que voulait l'auteur ? Je ne sais ; c'est l'opinion du lecteur que je donne.

Et comment classer cet ouvrage sec et net, si composé sous son apparent désordre, si « humain », si peu secret dès qu'on en possède la clé ? Nous ne saurions l'appeler un récit : le récit explique et coordonne en même temps qu'il retrace, il substitue l'ordre causal à l'enchaînement chronologique. M. Camus le nomme « roman ». Pourtant le roman exige une durée continue, un devenir, la présence manifeste de l'irréversibilité du temps. Ce n'est pas sans hésitation que je donnerais ce nom à cette succession de présents inertes qui laisse entrevoir par en dessous l'économie mécanique d'une pièce montée. Ou alors ce serait, à la manière de Zadig et de Candide, un court roman de moraliste avec une discrète pointe de satire et de portraits ironiques (30), qui, malgré l'apport des existentialistes allemands et des romanciers américains, reste très proche au fond d'un conte de Voltaire.

J.-P. SARTRE.

---

(30) Ceux du souteneur, du juge d'instruction, de l'avocat général, etc...

TÉMOIGNAGES

LE GOUT DU SANG

ou

LES MOTS DE PASSE DE LA POÉSIE

Lisant, l'autre été, des poèmes récemment parus, je fus surpris de les voir ruisseler de sang. C'est d'abord dans ce violent thrène, le *Tombeau d'Orphée*, du jeune démiurge Pierre Emmanuel, que j'eus la révélation du sang. Je tournais les pages : du sang à la une, du sang à la deux, encore du sang, toujours du sang. « *Chi porìa mai dicer del sangue appiero ch'iora vidi.* » C'est ce que j'avais le droit de m'écrier, comme Dante : « Qui pourrait jamais dire tout ce qu'alors je vis de sang. » Mais je ne voulais pas être dupe d'une illusion : j'en vins à compter sur mes doigts, car j'aime « l'éloquence des chiffres ».

N.D.L.R. — Cette étude inaugure une série d'articles de la même veine qui, signés des noms les plus divers, auront ce caractère commun de ne respecter aucun des préjugés actuels en matière de Poésie.

Pour mieux souligner le caractère de cette expérience, les titulaires de nos chroniques se sont mis volontairement hors jeu. Ils ont estimé que la meilleure preuve qu'ils pouvaient donner de leur non-conformisme était encore de laisser critiquer les idées qui leur sont les plus chères. Ils croient, en donnant cet exemple, calmer la susceptibilité des auteurs ou des revues qui pourraient se trouver mis en cause. Leur ambition est de rendre à nouveau possible une critique objective, littéraire, sinon même littérale, une critique qui aborderait les problèmes de l'expression poétique moins du point de vue de l'auteur que de celui des lecteurs, une critique qui ne se préoccuperait plus des intentions, somme toute invérifiables, mais uniquement des œuvres.

A l'article de Gabriel Audisio succéderont des études ou des notes de Georges Lorris, Luc Estang, René Massat, J.-J. Marchand, etc... La revue fait volontiers appel à des collaborateurs désireux de s'associer à une entreprise critique de cette sorte. Aussi bien est-ce pour ne point trop rapidement clore le débat que ces articles qui eussent pu en fournir la matière n'ont point été groupés dans un numéro spécial.

Point d'erreur. Il était bien vrai que le sang coulait ici d'une manière insolite : quelque soixante-dix-sept fois en cinquante-huit pages imprimées de vers, sans compter les meurtres, les blessures, les plaies. Mais je devais voir plus rouge encore. A mesure que j'avançais dans la connaissance de ce poète, je comprenais que le sang lui était une hantise, comme il devenait évident avec le recueil *Jour de Colère* où le mot SANG figure jusqu'à vingt fois dans une seule page, où il sert de titre à tout un groupe de poèmes d'abord et encore à un poème isolé. De quoi décourager la statistique, mais non la réflexion. (1)

J'entends donc bien que le sang, chez un Emmanuel, n'est ni hasard ni négligence. Rien de plus voulu :

Jamais tu ne seras de sang assez prodigue

dit-il lui-même. Pour lui tout commence et tout s'achève dans le sang :

Et l'hosanna final est sang réconcilié.

Rien de plus voulu, et rien de plus signifiant. Ce sang, c'est une idole, c'est le *Dieu-Sang*, comme il l'appelle ; tantôt le sang de l'homme, tantôt le Sang divin (celui auquel il réserve l'S majuscule), le sang christique qu'on trouvait déjà (*Vrai-Sang, Précieux-Sang*) chez Patrice de la Tour du Pin. L'hostie est là, et le mystère de l'eucharistie. Les ventricules d'où sort ce sang, il faut les chercher dans le mysticisme catholique, et plutôt chez les Italiens, les Espagnols : on pouvait s'en douter, et un Rolland-Simon, qui s'y connaît, l'a bien marqué.

D'accord, mais le sang est là. C'est un fait. Et c'en est un autre que le sang n'est pas que là. Il coule tout autant dans ceux des poèmes d'Emmanuel qui ne sont pas christiques. Et il coule chez bien d'autres poètes. Il inonde un Decaunes qui est à l'opposite d'un Emmanuel. Le sueur, le donneur de sang Emmanuel n'est qu'un cas-limite. Le sang est partout ailleurs dans la poésie d'aujourd'hui : elle dégoutte de sang frais. Quand

---

(1) Pourtant je prends ici mes risques et brave volontiers le ridicule. Je tiens une statistique à la disposition de qui douterait du phénomène que je signale ou croirait que je généralise des prélèvements hasardeux. On y verrait aussi bien les 218 fois le mot SANG dans les 88 pages imprimées de *Jour de Colère* que les 4 poèmes sur 8 des *Origines* de Jean Desrives qui le contiennent. Etc...

je la lis, je crois voir, je crois être cette *fontaine de sang* que déjà chantait Baudelaire :

> *Il me semble parfois que mon sang coule à flots...*
> *Et partout colorant en rouge la nature.*

Notre poésie est une poésie de sang, faite par des poètes de sang.

Qu'on en juge.

ESSAI DE COSMOLOGIE DU SANG POÉTIQUE

On pourrait dresser un répertoire, un catalogue des images, des métaphores du sang dans la poésie contemporaine, comme il y a un catalogue des navires d'Agamemnon partant pour la guerre de Troie.

Rien qu'avec des poèmes parus depuis moins de deux ans, et sans prétendre les connaître tous, on pourrait composer mieux qu'une nomenclature, mais une genèse, une cosmologie du sang, tant il est universel.

On verrait d'abord le sang créateur, identifié à Dieu, présidant à sa propre naissance

> *le Dieu-Sang* (Pierre EMMANUEL)

en levant son

> *doigt de sang* (Luc DECAUNES)

au sein de l'obscurité originelle

> *le chaos du sang* (Jean DESRIVES)
> *la nuit du sang* (Jean TORTEL)
> *la nuit de mon sang* (Henri DE LESCOËT)
> *notre sang... noir comme la nuit* (Alain BORNE)

où l'on entend premier

> *le glou-glou du sang*
> *aux écluses du temps* (GUILLEVIC)

en attendant qu'il gronde, jaillisse et brûle :

> *la flamme du sang* (René-Guy CADOU)
> *tonnerre de sang* (Pierre EMMANUEL)
> *geyser de sang* (Pierre EMMANUEL)
> *explosions sidérales de sang* (Pierre EMMANUEL)
> *l'avalanche des éclairs et du sang* (Jean ROUSSELOT)
> *le sang perpétuel asperge les planètes* (Alain BORNE)

De cette matière en fusion, en ignition

les appétits de sang (Paul ELUARD)
les sangs mobiles (Yves SALGNES)

veulent se libérer.

La fenêtre de sang (Jean TORTEL)
les fenêtres sanglantes (Jean ROUSSELOT)

s'ouvrent sur le monde :

Qui déchaîne le sang ? (Jean VAGNE)

Alors s'élèvent des vapeurs :

fumée de sang (Pierre EMMANUEL)
le sang des nuages (Paul SAINTAUX)

qui portent le sang sur

le vent du sang (Pierre EMMANUEL)
vers les paysages du sang (Luc BÉRIMONT)

dans les royaumes de l'air étoilé :

plateau de sang (Michel MANOLL)
mon sang qui plane (Michel MANOLL)
le vol glacé du sang (Luc DECAUNES)
le sang de l'aube (Léon-Gabriel GROS)
le sang de la lumière (Alain BORNE)
le sang du ciel (Pierre-Jean JOUVE)
un astre de sang (Pierre EMMANUEL)
ce sang des planètes (Louis EMIÉ)
soleil de sang (Jean DESRIVES)
reflets de sang (D.-P. BOULOC).

Mais le sang ne s'attarde pas à l'état vaporeux. Déjà il est amené, ce

sang travesti (A. BORNE)

à l'état liquide, où bientôt on le verra qui ruisselle, de la goutte à l'océan :

goutte de sang (Jean ROUSSELOT)
sueur de sang (P.-J. JOUVE)
sueur du sang (P. EMMANUEL)
la pluie de mon sang (J. ROUSSELOT)
les grandes pluies du sang (André GAILLARD)
canaux du sang (GUILLEVIC)
les écluses de ton sang (J. ROUSSELOT)
fleuve de sang (J. ROUSSELOT)
torrent de sang (Henri LAMBERT)
vague de sang (P. EMMANUEL)
mer de sang (J. ROUSSELOT)

marée de sang (J. ROUSSELOT)
le sang de la grève (J. ROUSSELOT)
le flot du sang (AUDISIO)
ton bateau tangue sur ton sang (Jean BOUHIER)
le déluge du sang (Jean ROUSSELOT).

On pourrait croire que le sang, cette substance qui coule, a trouvé sa vérité dans l'état liquide. Il n'en est rien. Le sang des poètes est impatient de passer à l'état solide, peut-être pour mieux y composer

l'Ordre du Sang (Loys MASSON)

ou pour y fixer plus solidement

le pôle rouge de leur sang (Robert GANZO).

Dans tous les règnes de la nature, voici que peu à peu

le sang sournois (AUDIBERTI)
le sang rôde (J. VAGNE),

assez peu dans le règne animal malgré

la taupe du sang (Lucien BECKER)

mais surtout dans le règne végétal où

le sang se mêle à la sève (René LACOTE)
dans mon sang le mouvement coloré
des sèves du monde (André VERDET)

et c'est sans doute ce mélange qui engendre l'étonnante botanique du sang qu'on trouve dans la poésie française d'aujourd'hui.

Le sang y vit sous les espèces de la plante, depuis les racines jusqu'au faîte des feuillages, en passant par l'écorce, la tige et la fleur ; depuis la mousse jusqu'à la forêt. Rien n'y manque :

ces racines de sang (René LAPORTE)
les tiges du sang mort (AUDISIO)
l'écorce du sang (L. DECAUNES)
branche du sang (TORTEL)
aux branches de ton sang (Max-Pol FOUCHET)
les branches mûres du sang (DECAUNES)
le buisson des veines (EMMANUEL)
les haies bourrées de sang (Noël ARNAUD)
les feuillages de mes veines (GAILLARD)
des artères naît l'arbre pur (GROS)
ramures feuillures de sang (EMMANUEL)
le sang des feuilles (GROS)
sang fleuri (A. BORNE)

le sang fleurit (VAGNE)
votre sang qui crie dans les corolles (AMROUCHE)
fleur de sang (DECAUNES)
le sang des fleurs (ARAGON)
des fleurs de sang (THUILER)
fleurs nées de sang (EMMANUEL)
rose de sang (EMMANUEL)
les longues roses de sang (GAILLARD)
l'algue du sang (EMMANUEL)
ronces de sang (EMMANUEL)
mousses du sang (ROUSSELOT)
herbes de sang (EMMANUEL)
sang qui retourne à ses pâturages (ROUSSELOT)
moisson du sang (DECAUNES)
dans le sang des étés (RIBEMONT-DESSAIGNES)
forêt de sang (TORTEL)
la forêt vient dans ma main
quand je parle du sang (LACOTE)
un sang noir de forêts (EMMANUEL)
les branches du sang noir (BÉRIMONT)
les buissons cassants du sang (ROUSSELOT)
où fleurit leur sang (FOLLAIN)
ma fleur de sang (ROUSSELOT)
les herbes de sang (Marcel BÉALU)
l'arbre de sang (Yanette DELETANG-TARDIF).

Le voici donc, ce sang devenu solide, qui durcit de plus en plus, qui prend du volume et du poids. Cet appesantissement du sang dans l'imagination poétique est bien remarquable. Le fluide, le liquide qui circule aux veines des hommes et des bêtes, voici qu'on en parle comme d'une chose lourde,

le sang lourd (François DODAT)
le poids du sang (Pierre REVERDY)
le poids du sang (Jean VAGNE)
le poids de leur sang (Pierre SEGHERS),

comme de choses qui ont formes et contours, tantôt lâches encore,

une pulpe de sang (EMMANUEL)
vêtu de sang (GROS)
les cordes molles du sang (DECAUNES)
coussins de sang (DECAUNES)
mottes de sang (DECAUNES)
toile de sang (L. BECKER)

l'écriture du sang (Henri DE LESCOËT)
l'étendard de son sang (ROUSSELOT)

mais bientôt précises, et même aiguës, tranchantes. Et le sang entre dans son âge du fer :

le sang se mue en métal (EMMANUEL)
le sang de l'acier (EMMANUEL)
le ciseau du sang (EMMANUEL)
les couteaux d'aurore du sang (EMMANUEL).

Après quoi, de plus en plus massif, volumineux et pondéreux, le sang des poètes passe de l'âge du fer à l'âge de la pierre qui est

bâti du sang (EMMANUEL)
cimenté de sang (Robert CABY)

l'âge où l'on trouve

le sang figé (SAINTAUX)
un sang gelé (CAYROL)
le sang pour toujours arrêté (AUDISIO)
le sang pétrifié (EMMANUEL)
le sang pierreux (EMMANUEL)
les basaltes du sang (EMMANUEL)
le sang des pierres (EMMANUEL)
cailloux de sang (R. CABY)
le cristal du sang (L.-G. GROS).

Dans cette attitude de pierre morte, il ne lui reste plus, au sang, qu'à se casser,

morceau brisé de notre sang (JOUVE)

à se déliter,

le sang roule un sable étouffant (Luc ESTANG)

à disparaître dans

la poudre du sang (MANOLL)
le sang poudreux (EMMANUEL)
poussière de leur sang (TORTEL)

pour retomber enfin à son néant originel. Alors,

la voix du sang (André DE RICHAUD)
la voix de mon sang (AMROUCHE)

se tait, s'achève, peut-être dans un chant du cygne du

sang chanteur (GROS)

ou dans les faibles rumeurs des

ruches de sang (DECAUNES)

peut-être dans ces soupirs

le frisson du sang (Alain BORNE)
les murmures du sang (GROS)

peut-être dans

un silence de sang (FOUCHET)

qui désormais sortira de notre

cœur nettoyé de sang (GUILLEVIC).

Ainsi finit ce que nous pourrions encore appeler

les mythes du sang (ROUSSELOT)

en attendant que

le sang désemparé (LESCOËT)

en attendant que

le sang recommence (AUDIBERTI).

EXPLICATION

Si je me suis complu à ce tableau *traduit du sang*, comme disait un titre de Gaillard, à cette petite histoire universelle du sang de nos poètes, c'est sans doute pour montrer plus péremptoirement la prolifération de ce mot magique dans la poésie contemporaine, et surtout l'extrême, la merveilleuse, pour ne pas dire la contradictoire diversité des emplois qui en sont faits par d'innombrables poètes, et des images qu'il charrie, sans omettre quelques rencontres significatives. Et notez bien, encore un coup, que cette énumération ne prétend pas être exhaustive : elle n'offre qu'un choix purement indicatif dans quelques œuvres récemment publiées.

LES ORIGINES DU SANG

Ce sang, qui en a donné le goût à nos poètes ? Qui a commencé de le répandre ? A vrai dire je ne m'en soucie guère. Il me suffit de constater le fait. Et davantage je songe à découvrir des causes profondes que des sources littéraires.

Que si l'on y voulait aller voir quand même... Il ne me semble pas que les poètes qui ont immédiatement précédé cette génération poétique aient eu tant de commerce avec le sang. Faut-il remonter à Breton et aux

surréalistes militants ? C'est à voir. Mais il est un des pères de cet âge, un des Pères de l'actuelle église poétique pour qui c'est tout vu : Pierre-Jean Jouve. N'oublions pas ses titres : *Sueur de sang*, *Histoires sanglantes*. Et notons que dans son recueil récemment paru, *Gloire*, le sang coule abondamment. Au delà de Jouve, chacun sait qu'on trouverait Freud. Mais ici près on trouve ceux qui tiennent pour leur maître le poète de *Noces*. Je soupçonne donc Jouve d'avoir ouvert les vannes du sang sur la poésie contemporaine.

JE CHERCHE

Ce que je cherche ? Des raisons et non pas des reflets. Il en est qui tirent l'œil. Quand je constitue une espèce de botanique du sang, il me semble que la graine de cet herbier n'est pas loin. Avez-vous noté que toutes ces métaphores, de la racine jusqu'à la forêt, sont purement visuelles ? Ce n'est pas le mouvement, ni la consistance, ni l'odeur du végétal qu'elles évoquent, mais sa forme stylisée. Et cette forme n'est elle-même que la représentation schématique du système sanguin tel qu'on le voit sur les « planches » scolaires : un arbre de veines et d'artères, avec le tronc, les branches, les ramifications, les feuilles, les nervures.

Bien. Mais le sang ne se montre pas que sous cet aspect dans notre poésie. Il doit y avoir autre chose.

⁂

On me dira que le mot SANG, en soi, est un mot privilégié, indépendamment de sa signification. C'est vrai. Il est de bonne ressource au vocabulaire du poète : sa brièveté, cette unique syllabe dont la sonorité est exceptionnelle, à la fois lourde et sifflante... Les beaux monosyllabes ne sont pas si nombreux qu'on voudrait. Celui-ci est des meilleurs qu'on puisse aisément placer avec les effets les mieux assurés.

Sans doute. Mais ce privilège ne suffirait pas à en multiplier l'emploi davantage que celui de FEU, de MER, de TIR, EAU, CLOU, TUF, etc... Il doit y avoir autre chose. Et quand Bachelard, dans l'*Eau et les Rê-*

ves (1), parle d'une « poétique du sang » à propos d'Edgar Poe, je le vois citer cette phrase du poète américain : « Comme cette syllabe vague tombait pesante et glacée. » La syllabe, c'est Flood. Elle est bien loin de notre *sang*... Non, le son du mot ne suffit pas. Il doit y avoir autre chose.

***

...Ne serait-ce que le sens. On me dira que la valeur du mot SANG est fondamentale, par son contenu, par ce qu'il évoque, et fatidique, et que nécessairement la poésie doit souvent l'employer comme AME, CŒUR, AMOUR, etc... Et que tous les poètes en tout temps l'ont fait.

Distinguons. J'observe d'abord que AME, CŒUR, etc..., comme les noms d'éléments MER, FEU, etc..., sont des mots bien plus généraux, d'un contenu bien plus vaste. Tandis que le sang est particularisé. C'est une substance, et définie, et peu variable. Le vocabulaire traditionnel du poète a dix fois plus besoin d'âme et de cœur que de sang. Or il en use dix fois moins.

En a-t-il toujours été ainsi ? Non, c'est l'évidence même. Aux temps classiques et jusqu'à nos jours on voit dix âmes, dix cœurs pour un sang.

J'observe donc que les mots poétiques ne sont pas d'un emploi constant, ils correspondent à des « ères ». Il y a eu l'ère du cœur, il y a l'ère du sang. L'âme se retire du vocabulaire poétique comme une marée descendante, alors que le sang s'y répand comme un torrent.

Ainsi, n'ayant pas changé, le sens du mot ne suffit pas à expliquer la faveur dont le mot jouit. Il doit y avoir autre chose.

***

Si nous étions Espagnols le sang nous serait aussi naturel que de la rosée. Mais nous ne sommes pas Espagnols. Il y a sûrement autre chose.

***

(1) Je n'ai eu connaissance de cet ouvrage qu'ayant achevé mon travail. Bachelard psychanalyse ici où je me contente d'analyser. On voit quand même la parenté de nos recherches.

Les poètes jadis qui ont le plus usé du mot SANG avaient des motifs clairs : la tragédie qui exige qu'on en fasse couler, par la loi du genre ; ou le sujet : Dante, avec ses jeux de massacre, et Delille lui-même quand il chante (?) les excès de la Terreur ; ou les circonstances : un Agrippa d'Aubigné au milieu des guerres civiles. Exceptions qui confirment la règle.

Mais les nôtres ? Pas de tragédies en cinq actes avec plusieurs morts violentes. Les sujets les moins sanguinaires sont maculés de métaphores sanglantes. Quant aux circonstances...

Ne soyons pas dupes des circonstances. J'entends bien que plus d'un poète écrit des vers directement influencés par l'événement, des « poèmes datés » comme dit Tortel, et qu'il est très naturel que le sang y paraisse quand l'époque le fait couler sans avarice. Le propre sang du poète, menacé, parfois répandu, et le sang de tous les hommes partout ruisselant, appellent des images de sang. Mais nous tournons en rond, puisque beaucoup de poètes, et pacifiques à l'extrême, se servent aussi du sang dans des œuvres parfaitement dégagées de l'époque. Et qu'ils en montrent le goût poétique le plus vif alors qu'ils ont assez bien témoigné qu'il en avaient le dégoût temporel le plus certain. Ce n'est pas seulement au sens mystique qu'ils pourraient se rallier autour de lui pour constituer un « Ordre du Sang ».

Les circonstances ne sont pas tout. Gageons qu'il doit y avoir autre chose.

⁂

Et s'ils avaient, ces poètes, des raisons strictement personnelles ? une expérience physiologique du sang ? Plus d'un, c'est vrai, meurtris dans leur chair, ou atteints dans leurs organes, connaissent le sang. Qu'ils en soient hantés, rien qui étonne, ni qu'ils le montrent par leurs métaphores. Mais en d'autres temps ils l'auraient tu. L'hémoptysie a malheureusement sévi sur diverses générations poétiques, pourtant le sang des poètes malades ne rougissait pas leur vocabulaire. Ils n'en étaient pas encore venus, comme René-Guy Cadou, dans *Lilas du Soir*, à mettre « le sang du Poète » dans la liste des personnages allégoriques d'un poème.

Consentons encore qu'il doit y avoir autre chose.

⁂

Le sens du mot n'a pas changé, mais les usages qu'on en fait. L'historique du mot SANG dans le Littré ne nous montre jamais que des emplois où le sang est donné pour ce qu'il est : du sang. Ou des sens figurés parfaitement traditionnels : l'origine familiale, *viens, mon fils, viens, mon sang,* les dynasties, *le sang d'Atrée,* etc... Que nous voici loin de la merveilleuse fructification d'images insolites, de métaphores, d'allégories que la poésie actuelle nous a révélée ! Et que celle-ci est loin des rares tours métaphoriques que le sang jadis emprunta ! *Le sang de l'âme* par quoi saint Augustin désignait les larmes n'a plus rien de commun avec ces arbres, ces fumées, ces astres, ces coussins, ces couteaux, ces pierres que notre cosmologie du sang a énumérés. On sent bien qu'il y a autre chose.

⁂

Une hantise certes, une hantise du sang habite tel ou tel poète christique ou freudien, ou les deux ensemble. Et le goût du sang est aussi tenace qu'une hantise chez ceux qui ne l'ont pas contracté dans la vision du calvaire, le sentiment de l'eucharistie, ou le complexe des menstrues. C'est un fait qu'il y a aujourd'hui une hantise du sang, comme l'œuvre d'André Gaillard témoignait hier d'une hantise du feu. Pourquoi ? Je cherche et ne trouve pas. Il doit y avoir quelque chose. Au temps des alchimistes on appelait « sang des philosophes » un esprit minéral qu'on supposait circulant dans les métaux. Peut-être une vapeur subtile, qu'il faudrait appeler « sang des poètes », circule-t-elle aujourd'hui... Comment ? Je cherche encore et ne trouve pas davantage.

Je sais qu'il y a quelque chose, *autre* chose, mais je ne sais pas ce qu'il y a. Sinon qu'un mot, le mot SANG, chargé d'un pouvoir occulte, indéfinissable, et de vertus évocatoires, et de charmes secrets, enchante les poètes, et sans doute aussi leurs lecteurs, et qu'il leur ouvre des portes sur les royaumes de la poésie.

DÉFINITION

Si je devais rédiger un lexique, je mettrais au mot SANG, après les acceptions usuelles : « Mot de passe de la poésie française vers 1942. »

QU'ENTENDS-JE ?

En m'attaquant au sang j'avais en effet dessein de méditer sur les mots de passe de la poésie. Ce que j'entends par mots de passe ? D'autres disent « mots de base ». Ils ne visent que le poète et son idiosyncrasie : je pense à la « circulation » poétique. Les mots élus dont ils parlent ne peuvent que révéler une poésie, l'ouvrir. C'est pourquoi on dit encore que ce sont des « mots-clés ». Mais avec une clé n'importe qui peut ouvrir. Pour les mots dont je parle ce n'est pas le cas.

Toutes les époques, et dans toutes les époques toutes les formes de la vie ont leurs mots de passe : les arts, les métiers, les religions. Comme les armées. Et la poésie aussi.

Les uns relèvent de la technique professionnelle, d'autres de l'argot, ou de la mode. Ceux de la poésie se rattachent plutôt à l'usage des églises. De toute façon ils impliquent que le détenteur du mot est un *initié*. Qui a le mot, il passe.

C'est bien ainsi : la poésie « moderne » a ses sanctuaires, ses mystes, ses vocables sacrés que les mystes ont reçu en don du ciel. Grâce à quoi ils entrent dans la poésie, comme les Compagnons du Tour de France entraient dans la charpente. Après quoi ils se débrouillent, bien ou mal. Mais ils sont entrés. Sans le mot vous restez dehors. SANG est un de ces mots.

DEUX CONFUSIONS A EVITER

D'abord celle des mots à portée strictement individuelle par quoi le poète se donne lui-même accès à ses régions secrètes. Et ce ne sont ni des mots-clés, ni des mots de base, ni des mots de passe. Chacun connaît les siens. Quand je dis : margelle, miel, amarre, écaille, etc..., je sais les royaumes que je m'ouvre, même s'ils restent fermés à ceux qui me lisent. Patrice a ses sauvagines, ses gâgnages ; Gros, ses biches ; Lorca, ses nards, et ainsi de suite.

Ne prenez pas non plus pour des mots de passe ces mots qui sont comme des phares : on les voit de loin, on ne voit qu'eux et l'on croit qu'ils ouvrent les chemins de la navigation poétique. Tel de ces mots vous

paraîtra à l'infini multiplié : il est solitaire, mais tirant l'œil. « Dans ce livre, me dit-on, le mot TROU revient avec quelle insistance ! Tout le poète est là. » Comptez sur vos doigts, une main suffit. Faux mot de passe..

SUPPLEMENTS AU DICTIONNAIRE

Un fluide, la puissance magique d'un fluide, là est sans doute le secret des vrais mots de passe. Mais si on ne peut l'expliquer, car il ne s'explique pas, on peut le faire sentir, car il se sent.

Avec une rare perspicacité Jean Hytier écrit : « Les dictionnaires de demain, qui seront plus sensibles,... indiqueront aussi la charge affective des termes. » Dans un dictionnaire ainsi fait, que ne donnerait pas aujourd'hui la rubrique SANG ! Essayons...

SANG : mot de passe de la poésie française. Il exprime...

Mais nous l'avons bien vu, et c'est assez se baigner dans le sang. Il y a tant d'autres mots de passe de la poésie qui réclament une place dans notre dictionnaire ! Et je ne me dissimule pas que ce dictionnaire serait à refaire tous les vingt ans ; sinon tous les étés, du moins pour rester vivant. Dans la prochaine édition le sang aura peut-être perdu toute sa charge affective, sera redevenu le sang bien sage du Littré.

⁂

Notre dictionnaire, si on l'avait fait au temps de la Pléiade, songez par exemple à la place qu'y aurait tenu le mot CIL.

Si on l'avait fait à l'époque de Racine, il n'y aurait peut-être pas eu beaucoup de mots de passe, car en ce temps-là la poésie « prétendait » moins qu'aujourd'hui. C'est depuis Rimbaud qu'ils foisonnent. Mais j'imagine ce qu'on aurait pu y trouver en regard de mots comme : ENNUI, NŒUDS, CHARMES, etc...

Dans une édition des années 1880 : AZUR, SANGLOT, SERAPHIN, LYS, VIERGE, MIROIR, etc...

Le supplément 1910 serait plein des adverbes mentaux qu'ont aimés les unanimistes.

Et dans l'édition contemporaine je pense qu'on verrait sans peine : VIOL, NEIGE, ANGES, FOUGERES, SEXE, ANEMONE, COUTEAUX, PIERRE, PLUME, ENFANTS, FEU, FONTAINES, RACINES, ŒIL, PEUR, VENT, etc...

⁂

Quelques indications pour des pages d'hier ou d'aujourd'hui. ANEMONE. — Que dit un lexique ordinaire ? Fleurs du vent, selon l'étymologie. A quoi il me semble que personne ne songe, pas même les poètes. Et l'anémone des bois est sylvie. Beau programme pour des élégies ! Que nous en sommes loin pourtant, et des deux ou trois exemples tirés de Châteaubriand, de Fénelon !

Fleur du vent ? Il faudrait peut-être traduire : amour, furie, regard, fièvre, solitude, ne-me-touchez-pas, je-parle-en-songe, etc... Bref un nouveau langage des fleurs.

Les anémones ont comblé l'herbier des poètes pendant ces dix dernières années où, suivant une image de Loys Masson, *il faisait un temps d'anémone*. Elles étaient neuves encore, chez Patrice, *lumineuses dans la matinale fraîcheur*. Elles se fanent. Il en reste pourtant quelques-unes, attardées dans des clairières favorables, survivantes qui conservent aux promeneurs le souvenir d'une floraison récente, mais défunte : *Les dieux meurent peut-être avec les anémones* (TORTEL).

COUTEAUX. — Il y a eu, dans la poésie moderne, un « âge des couteaux ». C'est André Gaillard, je pense, qui l'illustra le plus abondamment, lui qui écrit : *C'est sur une route de couteaux que s'aventure le poète*. Mais les couteaux disparaissent, comme s'ils avaient été récupérés. Il en traîne encore quelques-uns :

> *le vent des couteaux* (EMMANUEL)
> *couteaux d'aurore* (EMMANUEL)
> *vos gestes sont des couteaux* (EMMANUEL)
> *le couteau d'un sexe* (EMMANUEL)
> *la vie ne nous répond que*
> *chargée de couteaux* (Roger LANNES)
> *encore un couteau planté dans la terre* (TORTEL)
> *il y a des couteaux noirs dans la terre* (DECAUNES).

L'âge des couteaux est pourtant révolu. Les derniers

rouillent. Naguère nous « passions » encore avec ce mot. Aujourd'hui nous passons à peine. Demain il ne fera plus passer du tout. Au prochain lexique les couteaux seront de nouveau rangés parmi les objets tranchants.

PIERRE. — Qu'un « âge de pierre » soit né, j'aurais quelque pudeur à le signaler moi-même si d'autres titres et d'autres œuvres ne le rendaient évident, comme le *Galet* de Francis Ponge, les *Rocs* de Guillevic, la *Pierre des Jours* de Claude Symil, etc... La hantise de la pierre, autant que celle du sang, n'est pas douteuse chez un grand nombre de poètes d'aujourd'hui, Emmanuel, Tardieu, Audiberti, etc... Déjà, voici vingt ans, Jacques Portail publiait *Androlite,* une épopée de la pierre et de l'homme. Mais la pierre ne faisait pas encore « passer ». Maintenant, au contraire, poète, et toi, lecteur, avec un caillou dans la main, comme un fétichiste, ou dans la bouche, comme Démosthène, tu passes.

SEXE. — Ce serait trop facile. Depuis la psychanalyse, poétiquement vulgarisée par les surréalistes et par Jouve, notre poésie connaît la plus déferlante invasion sexuelle. Le sexe est partout ; la statistique en serait aussi florissante que celle du sang, mais plus (ou trop) expressive. Il ne s'agit évidemment pas de ce sexe symbolique auquel nous devons nos mères, mais bien de nos « natures » avec tout leur décor de muqueuses, d'humeurs, de poils et d'autres particularités que la prose se sent moins libre à nommer que les vers d'un Emmanuel, d'un Decaunes entre autres. En fasse le catalogue qui voudra. Il suffisait d'y penser.

PERIL DE MORT

Le drame des mots de passe, c'est qu'à peine lancés ils commencent à mourir, ils sont déjà comme morts. Evidemment pour ceux qui relèvent de la mode, comme ces tournures assez vulgaires où s'amuse le public des capitales pendant une ou deux saisons. Mais aussi pour les plus vrais, ceux qui répondent à une nécessité fonctionnelle : dans les armées, *le mot* ne dure que du matin au soir et du soir au matin. Provisoire par sa fonction même. Ou provisoirement fonctionnel, comme le

mot qui sert aux ouvriers spécialistes, parce que la technique du métier évolue.

Le mot de passe a sur soi le signe du périssable. Et d'autant plus périssable qu'il fut nécessaire. Plus vite usé.

De même en poésie.

Chez tel poète tel mot restait un secret personnel. On y voit vite un tic d'écriture. Rien qui s'attrape plus aisément par contagion. On l'adopte, on l'imite. Ce mot, qui servait à un seul pour s'ouvrir des royaumes où il régnait en maître et sans partage, devient, dans le temps d'une rose, un pseudo sésame qui n'ouvre que sur des fantômes de possession.

Ceux qui ont « le fluide », dès qu'ils sont en vigueur, ils la perdent. Et le poncif y met sa moisissure qui s'étale rapidement. De ces mots de passe moribonds naissent bientôt les attirails. On connaît ceux du Parnasse, des symbolistes, des romantiques, et les cygnes et les tours, et les capes et les mâchicoulis. Vous connaîtrez demain ceux du freudisme surréaliste, si vous ne les voyez déjà. Homère lui-même eut ses épithètes homériques : dans « la déesse aux yeux pers » qui voit encore la glauque, la chouette ? Nos anémones, nos couteaux sont passés. Ce sont des mots qui n'ouvrent plus rien, que des portes enfoncées. Prenons garde qu'en naissant nos mots de passe n'entraînent pas dans la mort des membres entiers de notre poésie !

Le sang, lui, est encore dans l'âge de son pouvoir. C'est pourquoi j'ai cru qu'il fallait parler du sang avant qu'il ne sèche.

Dont acte.

Gabriel AUDISIO.

(Juillet 1942).

CHRONIQUES

UNE ŒUVRE, UN HOMME

Il vient de paraître (1) un livre très significatif. *L'Etranger* d'Albert Camus mérite qu'on s'y arrête longuement. Ce jeune écrivain avait publié l'*Envers et l'Endroit* et *Noces* (2) où se dessine en pointillé la courbe qu'il trace ici d'une main ferme.

Deux sentiments très forts y transparaissent : l'amour de la vie éphémère et la révolte contre tout ce qui empêche d'en jouir. Voilà, dira-t-on, deux sentiments très répandus. Certes ; aussi tout l'intérêt réside-t-il dans l'accent qui leur donne un tour personnel. L'amour de la vie y est exprimé de façon beaucoup plus intense qu'il n'est coutumier de le voir, avec fièvre, avec frénésie, avec rage. C'est surtout sensible dans l'essai « L'été à Alger ». « Pas de bonheur surhumain, pas d'éternité hors de la courbe des journées ». « J'appelle imbécile celui qui a peur de jouir ». Pourquoi chercher dans la culture classique, dans les ruines de l'Italie autre chose que la splendeur du décor et une incitation à accroître le bonheur ? Le bonheur peut être accru également par le dépouillement, par la nudité : voilà ce que nous enseigne la religion pour peu qu'on la dépouille de sa mythologie. Est-ce du matérialisme ? « Le matérialisme le plus répugnant n'est pas celui qu'on croit mais bien celui qui veut nous faire passer des idées mortes pour des réalités vivantes et détourner sur des mythes stériles l'attention obstinée et lucide que nous portons à ce qui en nous doit mourir pour toujours. »

Un merveilleux exemple de cette ardeur de vivre est donné par la vie algérienne. Voilà réunis des gens de toute condition et de toute origine, sans croyances, sans regrets, sans traditions et qui l'été ne songent qu'à jouir, vulgairement sans doute, mais nettement et sans arrière-

(1) Chez Gallimard.

(2) Chez Charlot, à Alger.

pensée, du soleil, de la mer et de tout ce qui peut enivrer les sens. (Camus est le premier écrivain né à Alger qui ait su exprimer autre chose que le pittoresque de « Cagayous » et de Pépète le bien-aimé en décelant ce qu'il y avait au fond de ces esprits frustes et sains.)

Par malheur l'amour de la vie trouve un obstacle puissant dans la société et dans toutes les formes de tyrannie que celle-ci invente pour assujettir l'individu. La joie de vivre elle-même en est empoisonnée. Les hommes dont parle Camus en ont à peine conscience, mais lui le ressent très douloureusement parce que tout intellectuel a forcément l'idée d'un Paradis perdu. Aussi exprime-t-il mieux la douleur de vivre que le plaisir ; la douleur est l'ombre qui mesure la grandeur du plaisir qui nous est refusé. Quelle amertume dans ce roman : l'*Etranger !* Un homme qui parle à la première personne va assister à l'enterrement de sa mère sans exprimer le moindre regret de cette mort, il se trouve amené à tuer un homme sans le vouloir ni même s'en douter, il est jeté en prison, jugé, condamné à mort. Tout cela exprimé dans une langue sèche, brève et volontairement incolore. La société y apparaît odieuse, non pas qu'elle soit jugée par sa victime, car les seuls jugements exprimés le sont par la société : l'opinion publique, le directeur de l'hôpital, les juges, le gardien de prison, etc. Mais ces jugements condamnent ceux qui les portent. Le sentiment de révolte est suggéré d'une manière d'autant plus intense. Le lecteur *sent* qu'il est odieux d'enfermer un homme jeune et ardent dans un bureau où on l'occupe à une besogne stupide ; de le forcer à mettre à l'hôpital une mère trop pauvre qu'il ne peut continuer à nourrir et à soigner ; de le contraindre à cacher la joie qu'il éprouve à aimer une femme, après l'enterrement de sa mère ; de l'emprisonner pour avoir tiré sur un homme sans l'avoir voulu ; de l'exhorter à avoir confiance en un Dieu auquel il n'a aucune raison de croire.

Ce n'est pas que le révolté lui-même nous apparaisse comme sympathique. Il se montre hargneux et cynique ; le sarcasme lui est familier ; il est à chaque instant méprisant et tendu.

Des lecteurs lui ont reproché son inhumanité comme si l'homme ne comportait pas des traits qu'on appelle « inhumains » ; pour ma part je crois que dans l'appréciation d'une œuvre littéraire nous devons nous deman

der si le portrait du personnage imaginaire qu'on nous présente est réussi, et non pas s'il nous plaît. Or il est réussi ; il a même une valeur générale par le fait que ce révolté appartient à un milieu où la société fait sentir ses gênes et non à celui où elle distribue ses faveurs ; où une enfance humiliée ouvre une blessure inguérissable. Il peut devenir un révolutionnaire. Quand c'est un esprit pessimiste et fin (comme c'est le cas de l'Etranger) il ne fait avec la Révolution que des alliances passagères ou des mariages de raison, car le mécanisme d'une société virtuelle qui s'oppose à la société présente est encore trop lourd pour ses épaules. Il pourrait devenir un chef s'il pouvait s'adapter plus facilement (mais il ne le peut pas) et il ne se résignera jamais à rester un soldat. Sa révolte s'exprimera plutôt d'une façon négative, comme, à des degrés inférieurs, l'enfant qui boude et le prisonnier qui fait la grève de la faim.

Sur le plan esthétique cette révolte est exprimée d'une manière très originale dans *L'Etranger*. Le lecteur français est habitué aux subtiles et interminables analyses psychologiques. Ici rien de tel. Un récit saccadé qui semble ne retenir que les apparences les plus extérieures et les plus superficielles — un défilé d'images incessant, et rien que cela. On reconnaît la technique du roman américain, héritée du film dès le début : « Aujourd'hui maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier. » Il y a de la maîtrise dans cette manière d'« attaquer » comme font les grands pianistes sûrs d'eux-mêmes et qui n'ont pas besoin de nuances et de précautions. L'atmosphère est tout de suite créée ; elle deviendra de plus en plus intense jusqu'aux scènes de la prison qui sont angoissantes. Cet art vient en partie à Albert Camus de l'habitude qu'il a du théâtre. Il a en effet dirigé à Alger une troupe — dont il faisait partie — et a représenté des pièces tirées du répertoire du Vieux Colombier (et il s'agissait des plus grands noms : Shakespeare, Dostoïevski, etc...) avec un goût parfait et le sens de la grandeur. De là lui est venue sans doute cette compréhension de la nécessité des préparations pour créer l'atmosphère, du mouvement pour remplacer l'analyse, et surtout de la distance pour faire impression. L'optique du théâtre exige un *éloignement*. Cet éloignement n'était pas seulement

sensible dans la mise en scène très simplifiée mais dans le jeu sobre et réticent d'Albert Camus. Je me le rappelle dans le *Paquebot Tenacity* où il incarnait celui qui ne part pas. Il n'exprimait pas la victime innocente qui nous touche (pour toucher il faut approcher) mais le dandy désabusé qui ne saurait prendre trop de recul par rapport à un monde abhorré ; — c'était la mort du loup ! Les phrases de Stendhal mises en épigraphe de *Noces* sont révélatrices : « Le bourreau étrangla le Cardinal Carrafa avec un cordon de soie qui se rompit : il fallut y revenir deux fois. Le Cardinal regarda le bourreau sans daigner prononcer un mot. »

Or cet éloignement n'est pas chez Camus seulement une précieuse ressource pour la mise en scène de sentiments personnels ; il correspond sur le plan de la pensée à tout un système. Henri Hell, dans la très remarquable page qu'il a consacrée à l'*Etranger* (3) dont il indique la parenté avec Kafka (beaucoup plus nette qu'avec Chestov et Kierkegaard) a très bien vu que le drame était d'essence métaphysique. Ce n'est pas assez de dire que la société est intolérable ; la vie humaine est incompréhensible et en général le monde est absurde. Le livre qui va du reste paraître bientôt d'Albert Camus : le *Mythe de Sisyphe* est un « *Essai sur l'Absurde* ». Qui a lu l'*Etranger* en devinera les perspectives et les conclusions. C'est la même mise en accusation de toutes les « valeurs » et c'est un parfait manuel d'athéisme. L'impassibilité n'en est pas telle que l'on n'y sente un frémissement sans espoir devant « la tendre indifférence du monde » et comme un déchirement. Je ne partage pas cette conception, et si j'éprouve le besoin de le dire, c'est que le ton de Camus est si catégorique et son accent si sincère que l'on éprouve le besoin de prendre parti (et ceci montre qu'il s'agit d'une œuvre véritable) ; mais je la préfère mille fois à ce moralisme bête, à cette religiosité moutonnière qui est le lot hypocrite de la plupart des hommes. La vie humaine est absurde, j'en ai toujours été convaincu ; mais pour que j'aie conscience de cette absurdité, c'est qu'il existe *un monde par rapport auquel* elle est absurde. Ce monde, à vrai dire, les grands métaphysiciens n'ont pas cru qu'on y entrait de plain-pied, mais en courant un risque, en engageant un pari. Encore y faut-il un élan pareil à

(3) *Fontaine*, N° 23, Juillet 1942.

celui de « l'*Etranger* » pour Marie, pareil à celui de la mère pour l'enfant dont elle ignore absolument comment celui-ci la paiera de retour. Inconcevables ténèbres ! Encore faut-il que si quelqu'un vous tende la main, on ne mette pas la sienne derrière le dos de peur de devoir quelque chose, de peur d'être dupe d'un mouvement qui en soi est absurde. Mais je m'égare dans un domaine où il ne suffit pas de quelques lignes pour s'expliquer, où il faudrait le livre d'une vie ou la communion d'un instant. Je voulais simplement indiquer la portée d'une œuvre où un homme s'est mis tout entier et qui révèle un grand artiste.

Jean GRENIER.

A PROPOS D'UN ROMANCIER DE VINGT ANS :

EMILE DANOËN

En 1934, Edmond Jaloux étudiait le redressement du roman français et signalait la réapparition d'ouvrages « humains, bien construits, à tournure classique qui ont retrouvé tout naturellement la tradition de leurs aînés, en faisant entrer toutefois, dans cette tradition, des formes de sensibilité, des observations et une philosophie incompatibles avec l'état d'esprit de ces aînés ». Mais il ajoutait que, « par un phénomène curieux », ce redressement n'était pas le fait des nouveaux venus, des jeunes héritiers qui, alors hésitants, cherchaient vainement à « retrouver une piste » qu'ils avaient « eux-mêmes, volontairement brouillée ».

Aujourd'hui, la situation pourrait s'inverser complètement. Nous pourrions assister à un grand renouveau des traditions du roman français, grâce à l'effort et à la volonté de jeunes écrivains qui, ayant besoin à la fois de réalisme et d'équilibre, s'efforceront d'atteindre quelque vérité significative et bien vivante, pour assurer à leurs écrits (comme le voulait Taine) *une valeur d'expression générale*.

Le début d'Emile Danoën, avec *Cerfs-Volants* (1), est

(1) Edition Jean Vigneau.

en droit de le faire croire. Ce romancier n'a guère plus de vingt ans. Et déjà, tant à cause de sa vigueur que de ce qu'il tient, de ce qu'il promet, il faut le juger comme on juge Balzac qu'il aime, « dans la puissance de son mouvement et de sa verve pittoresque ».

Ce qu'il possède, avant tout, c'est une vision préalable et remarquablement lucide de ses héros et de son œuvre toute vouée à Port-de-Brume, en cette Normandie, cette terre mouillée, et devant cette mer où le moindre jeu de lumière apporte avec lui un trouble profond.

Romancier de la vie et, dans l'épaisseur du quotidien, du retentissement de la vie dans les esprits, les âmes, il ne manque certes pas d'audace quand, mieux qu'un peintre, il rend l'essentiel de l'existence d'un quartier, du plus désolé, du plus terne, celui de la Plaine, pour en faire surgir la vie cachée, les couleurs vraies, l'humanité intense, et l'imprévu, la richesse de certains cœurs. Si ce quartier est l'être collectif qui incarne le groupe, subit la pauvreté, la malédiction du paysage, les « printemps de boue », l'abandon, la somme des destins individuels dépasse singulièrement le destin collectif qui apparemment les contient tous. Emile Danoën ne perd jamais ses personnages dans le groupe, parce que tous ses souvenirs et son intuition les recréent avec une soigneuse exactitude, parce qu'il excelle à les faire vivre dans l'action, au moment des crises et des contacts directs avec le monde, également parce qu'il veut montrer comment des destins individuels s'enlacent, s'enchaînent, s'affrontent, pour s'unir parfois dans l'adoration de la vie, devant l'enfant, la survivance, la victoire, dans le seul bonheur qui ne trompe pas... Par ailleurs, l'être collectif qui opprime les uns, les autres, ou qui les reprend un moment pour les emporter dans son émotion ou sa joie ne peut les garder tout entiers ; fait d'un fonds humain permanent, d'un ensemble d'accords, de correspondances et de réactions individuelles, il n'en connaît que mieux l'envol, l'espoir, l'échec final des « cerfs-volants ».

On voit, à l'ordinaire, dans le cerf-volant qui règne dans un ciel trop calme, ou dans le grand vent, la montée aisée, un peu puérile, d'un objet enfantin. Emile Danoën nous rappelant d'abord qu'un cerf-volant peut fort bien entraîner plus loin qu'il ne le pensait *l'enfant qui rêve ou lutte* (jusqu'au moment final du désastre et

de l'abandon), et retrouvant ainsi le véritable « sens » du jeu de cerf-volant, d'une évasion manquée après l'élan que l'on put croire décisif, baptise « cerf-volant » tout ce qui distrait l'homme de lui-même en ayant l'air de l'affranchir d'un sol gluant où chaque nouveau pas se paie, et ce qui le conduit là même où il ne comptait pas aller, au dépassement ou à la défaite soudaine. Désirs, idéaux, amours, politiques, autant de luttes, autant de cerfs-volants, et le roman devient dans sa plus grande ampleur *la Comédie de toutes les aspirations humaines*, dont une seule trouve grâce dans la maison pleine de rires lors de la venue de l'enfant...

Or, comme le cerf-volant reste attaché à l'enfant ou à l'homme, cette comédie solidement repose sur ce quartier de la Plaine où toutes les fuites semblent avoir fort brusquement été figées dans une lassitude insondable ; et la communauté des humbles, tenue de durer, apporte toujours au présent ses chimères, ses affections, sa réalité, son long drame... Le quartier vit, aime, souffre, travaille, aspire à la justice, suit des cerfs-volants. Et chacun demeure à sa place autour du port et de la mer.

C'est intelligent, verveux, sensuel. Le roman surprend les secrets, tout est lié, tout communique, puisqu'il est fait de ces cheminements qui s'en allant de personnage à personnage joignent en réalité l'écrivain à tous ses héros.

Sans doute, cela nous vaut-il des digressions et des longueurs, (quand le lecteur devrait tout entendre dans les mots et, plus tard, le livre fermé, en sa conscience elle-même) et l'on peut regretter qu'Emile Danoën n'ait pas entendu le conseil de Flaubert : « l'artiste doit faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu ». Mais s'il est mêlé à ses personnages et s'il intervient longuement pour que nous comprenions ce qui les anime ou ce qui les navre, c'est qu'il joue tout du côté de la vie : il ne la considère pas seulement comme une matière d'art, elle est bien pour lui la plus haute fin ; dès lors, il ne peut plus se contenter de l'image « cinématographique », brève autant qu'expressive, à laquelle trop d'entre nous s'étaient donnés ; dès lors, il veut que ses personnages soient sans cesse plus près de nous, et l'œuvre doit à tant de sympathie sa force pénétrante, sa chaleur humaine.

Il faut bien d'ailleurs que l'on considère la jeunesse

d'Emile Danoën : il a les dons du créateur, mais il reste bien naturel qu'il ne sache pas à coup sûr examiner, abréger, corriger, et tout mettre en valeur par l'expression juste et frappante, par une mise en place rigoureuse et un dépouillement sévère : il est des facultés indispensables à l'artiste, (2) mais ces facultés discernantes ne s'exercent qu'avec l'usage et dans le temps.

Pour moi, ce qui m'étonne chez un aussi jeune écrivain, ce ne sont pas ses « manques », mais sa puissance propre, et cette connaissance particulièrement émouvante et certaine de la vie profonde des êtres ; et ce qui me ravit, c'est de voir tout son pessimisme fondre devant les fleurs, céder et s'écarter devant l'amour des humbles pour l'enfant, qui regroupe toutes les vies et porte toutes leurs promesses.

L'écrivain cependant ne se faisait guère d'illusion. Ayant à raconter, entre autres la terrible aventure de Georgette et d'Henri, de la petite sœur sournoise, du frère involontairement meurtrier, sa jeunesse lui permet de ne pas accabler ses personnages de son expérience, de laisser leur propre expérience en liberté se dérouler, de rendre aux choses souvent trahies, souvent méconnues de l'enfance, leur spontanéité, leur caractère, leurs proportions. Il descend ainsi vers quelques-uns des plus graves mystères de l'âme. Il montre, en particulier, que les conseils, que les enthousiasmes surajoutés de l'extérieur, ne peuvent rien pour une âme si elle ne se développait pas naturellement vers eux, de l'intérieur à l'extérieur. Henri subit l'évangélisme de Sigasse, mais, puisqu'il n'était pas capable par lui-même de désirer cet évangélisme et de le concevoir, il en est plus que désorienté, il en est faussé, il en est victime.

Il y a donc là, dans « Cerfs-Volants », avec une matière toujours brûlante, qui dépasse particulièrement le roman habituel et passe-partout, une puissance d'analyse inespérée. Tous les personnages nous accompagnent, et, depuis leur apparence jusqu'à leur réalité intérieure, tout participe désormais à notre connaissance comme renouvelée du « manège du monde », d'un manège où le Mendiant-aux-Pieds-propres, l'un des porte-parole du romancier, prend par sa netteté, sa sérénité, sa sagesse et son art de vivre, une place de choix. On

(2) Des facultés, du reste, que n'eurent pas toujours les grands.

sent partout qu'Emile Danoën, malgré sa jeunesse, a beaucoup vu et retenu. Son réalisme n'est pas en façade. Il décrit et il analyse sans tricher, sans perdre de vue que la vérité est un tout, que l'âme et le corps qui s'étreignent ne font ensemble qu'une vie. Son œuvre rend le son de ce qui est généreux, parfois obsédant, toujours authentique, à l'exemple de la rencontre de Georgette et du port où tout un monde chaud et parcouru d'enchantements semble le présent magnifique, et parfois dangereux, d'une terre élargie. Elle est pour nous une œuvre majeure, de celles qu'il faut savoir lire, tant elles affirment la présence, la hauteur morale, la puissance, *la nécessité d'un romancier*.

Léon DEREY.

LA POÉSIE.

RISQUES COURUS, par *René Massat* (Les Cahiers du Sud).

La poésie de René Massat étonne par sa discrétion. Un parfum secret s'en dégage lentement, comme du corps d'une frileuse qui s'est réfugiée, craignant la tempête, dans une pièce tiède, et contemple, repliée sur elle-même, le feu qu'elle alluma. Poésie non pas fragile, car peu de poèmes sont d'une trame aussi serrée que les siens, mais comme isolée, perdue dans une sorte de songerie qui la rassure, qu'elle prolonge et qu'elle parfait. On dirait qu'elle a eu peur et qu'elle trouve en elle-même sa sauvegarde.

Pour ne pas céder
j'ai sauté les nombres,
mais les coups de dés
n'ont pas troué l'ombre.

Cette discrétion ne va pas sans un certain hermétisme. Hermétisme nécessaire puisqu'il s'agit précisément de ne pas livrer tout son secret. Poésie qui n'avoue pas, je veux dire qui ne s'avoue pas. Cette position est une espèce de litote et c'est en somme celle de la grande tradition classique.

Est-il possible de la conserver, en ces « Jours de Colère » ? Il est de fait que *Risques Courus* ne répond guère à ce qu'on attend actuellement de la poésie, et je suis bien sûr que Massat ne compte pas sur une large audience. Mais qu'importe. La concision, la fermeté du langage, font partie du bagage à conserver pour remet-

tre à l'homme de demain. Par son chant un peu strict, où passent d'ailleurs paradoxalement des échos de Desbordes-Valmore et même parfois de Lamartine — Massat fait office de mainteneur, et c'est beaucoup.

Jean TORTEL.

NUIT DE L'HOMME (Editions des Iles de Lérins).
NOSTALGIE DES ATTENTES (Feuillets de l'Ilot), par *Denys Paul Bouloc.*

Une attente confiante, telle est la poésie de Denys Paul Bouloc Attente de l'amour et confiance dans l'homme parce que l'amour viendra.

Avant l'arrivée de l'amour
Rien n'existait.

On reprochera à Bouloc un ton parfois trop direct, un certain lâché dans l'expression, ainsi qu'une éloquence un peu sommaire qui noie souvent son poème.

O ce vide, cette attente sans espoir
Combien le désir d'en finir me hante..., etc.

C'est la rançon d'une trop grande sincérité. Celle de Bouloc est totale. Il faudra qu'il la surmonte.

Nous lui faisons confiance, non seulement à cause de sa générosité, mais encore parce qu'il atteint déjà à une simplicité émouvante qui n'est autre que son chant.

La nuit, les hommes vivent
leur sueur, leur haine,
l'amour et le rêve.
La nuit est une âme singulière.

J. T.

DU SEIN DE L'OMBRE, par *A. Blanc Dufour* (Les Cahiers du Sud).

On trouvera dans ces poèmes le parfum, parfois trop aisément perceptible, de l'Apollinaire du *Mal Aimé*, celui aussi de Salmon et des fantaisistes, Carco plutôt que Pellerin. On y trouvera une superbe indifférence aux thèmes majeurs de la poésie actuelle et le souci d'un bien-dire qui, s'il n'aboutit pas à l'expression unique, suit un chemin assez agréable pour que nous l'y accompagnions volontiers. Chemin un peu trop doux, un peu trop fleuri ? Il n'est pas interdit de se souvenir des jours heureux et de nous dire que les soirs étaient beaux sur la montagne.

Les chevreuils traversaient les chemins de la Hart
lorsque nous somnolions au pied d'un cormier roux
Ton épaule luisait pâle contre ma joue
Au loin l'accordéon soutenait la guitare

Puis, qu'on ne s'y trompe pas : chez certains artistes du langage comme est Blanc Dufour (dont certaines strophes ont l'accent de la réussite) une pudeur dans les sentiments les oblige à rester en deçà de leur expression. Ce n'est pas un manque de richesse intérieure, mais une répugnance à livrer leur secret. Une grande politesse. Ce sont des civilisés. Nous ne voulons pas croire qu'ils sont d'un autre monde que le nôtre.

D'ailleurs, outre des qualités de facture, trop généralement dédaignées aujourd'hui, il me plaît d'apercevoir entre les pages de ce livre un visage de liberté, sorcière ou désirable bohémienne se soulevant « du sein de l'ombre ».

Ombre de l'aube dansante
et du soir rouge vigueur
il n'est pas né l'oiseleur
qui te tiendra frémissante.

J. T.

LES LIVRES.

LES PASSAGERS D'EUROPE, par *René Laporte* (N. R. F.).

Un moraliste et un poète, tel apparaît René Laporte à travers les huit ou dix livres qu'il a déjà publiés. Il est l'un et l'autre tour à tour et parfois en même temps. Quand le moraliste domine il écrit un roman, où certaine vision poétique ne fait que rendre plus aigu le coup d'œil de l'observateur ; parfois le poète se laisse aller à l'exaltation d'un moment, qui lui dicte un de ces longs monologues dont le lyrisme abondant n'exclut pas les préoccupations du moraliste. Dans les romans comme dans la poésie de Laporte on retrouve ce caractère de témoignage, lucide et en même temps exalté, qui donne à son œuvre la valeur d'une chronique. Ses premiers récits, du *Dîner chez Olga* à *Joyce*, n'étaient encore que colloque intime à mi-chemin entre le rêve et la réalité, où se complaisait un narcissisme inquiet et souriant à la fois. Variations subtiles et gratuites sur le thème du moi, comme la littérature de l'entre-deux guerres nous

en a tant données. *La Part du Feu*, son œuvre la plus aiguë, la plus pure peut-être, représentait déjà un tournant : le choc du rêve contre la réalité. Narcisse cessait de se considérer complaisamment et disait son dénuement devant la brutalité du monde qu'il découvrait. Livre significatif dans la mesure où il reflétait l'attitude de toute une génération qui, saoûle de ses rêves, se décidait soudain à ouvrir les yeux sur le monde réel. *La Part du Feu* a paru en 1935. Ce livre n'a pas suscité peut-être l'attention qu'il méritait. Bientôt, *Les Chasses de Novembre* accusait cette évolution en même temps qu'un progrès dans l'art d'objectiver des personnages et de les faire vivre d'une vie autonome. C'est le témoignage d'une nouvelle expérience de la réalité que ce poète nous donne aujourd'hui avec *Les Passagers d'Europe*.

Fonctionnaire à la Résidence, René Laporte a vécu pendant plusieurs années en Tunisie. Il ne s'est pas contenté, comme tant d'autres voyageurs, d'en noter le pittoresque facile et superficiel. Par la peinture juste et pénétrante des milieux qu'il a connus, par les réflexions aussi libres que profondes que ces milieux lui suggèrent, par la maîtrise et l'aisance avec lesquelles est mené le récit, les *Passagers d'Europe* se classent nettement au-dessus des habituels romans « coloniaux ». Et cette étiquette sans doute, convient mal à un tel livre. Mais le roman de Laporte, par ce qu'il nous révèle justement de neuf sur des questions assez brûlantes, fait naître tout naturellement cette réflexion : La France a étendu, depuis un siècle, son pouvoir et sa civilisation sur d'immenses continents où vivent les races les plus différentes. Cet effort de pénétration, outre les problèmes politiques les plus délicats, devait poser des problèmes d'ordre moral, psychologique, sentimental, dont il est facile d'imaginer la complexité — et l'intérêt, même sans avoir jamais habité une colonie. On peut s'étonner que notre littérature contemporaine, à quelques rares exceptions près, en ait fait si peu de cas ; disons-le, si l'exotisme ou le « colonialisme » a inspiré au siècle dernier quelques grands livres, il suscite de nos jours peu d'œuvres de qualité, — surtout des études de mœurs hâtives et superficielles, toutes en « couleur locale », ou des notations documentaires sans valeur littéraire. Comment, par exemple, l'Afrique du Nord où depuis cinquante ans s'affrontent tant d'intérêts, se mêlent et en-

trent en compétition tant de races, où se poursuit, pour tout dire, une des plus étonnantes aventures de l'histoire des civilisations, je veux dire le réveil de l'Islam par son adaptation à l'Occident, n'a-t-elle pas encore inspiré un roman de la classe de *Maria Chapdelaine* ou de *La Mousson* ?

C'est justement ce drame, c'est-à-dire celui du choc de deux civilisations, qui fait l'intérêt des *Passagers d'Europe*. L'auteur en a fait le centre de son roman. Il nous le rend d'autant plus émouvant qu'il nous le présente à travers un drame individuel en la personne de Beaumont, héros principal du livre. « Monarque libéral dans un temps où l'âme même est dirigée, despote indulgent quand les démarches du siècle enseignent la dureté », Beaumont est le type même du fonctionnaire philosophe. Il a vécu au quartier latin une jeunesse d'intellectuel distingué et détaché — « une jeunesse symboliste ». Il croit aux pouvoirs de l'esprit plus qu'à ceux de la force brutale. Pendant vingt ans, il a voulu, à Tunis, devenir l'ami, le confident de ces Arabes sur lesquels d'autres ont régné par la violence. Il s'est efforcé à comprendre plutôt qu'à gouverner. Lui et sa femme se sont presque islamisés pour mieux réussir cette osmose entre les races qui est à la base de leur credo. Ils ont mis une générosité suprême et une sorte d'élégance de l'esprit à faire leurs familiers des personnages les plus inquiétants de la Régence, des chefs plus ou moins avoués de l'opposition nationaliste. « Etant leur ami, je les tiens, pense Beaumont. Ils n'oseront jamais rien contre la France... contre moi... » Mais, nous sommes en 1938. Le parti destourien s'agite. Les esprits fermentent. Beaumont voit les signes de cette fermentation. Il ne veut pas y croire. Pourtant, l'orage s'annonce proche. Une grève est prévue par le Destour. Pour l'empêcher, Beaumont tente un dernier effort de persuasion auprès des chefs du parti. Il échoue. Un beau jour d'avril, l'émeute gronde devant la Résidence. Beaumont, la mort dans l'âme, est obligé de donner l'ordre de tirer. Le sang coule... Il s'était juré de ne jamais le faire couler. Ces coups de feu, ces premiers morts, Beaumont les ressent comme un démenti tragique à toute sa politique, à tout ce qu'il pense et à tout ce qu'il croit, à tout ce qu'il s'est efforcé de faire triompher depuis vingt ans. Les pages où l'auteur nous peint le trouble, les hésitations, puis la déception et la colère de Beaumont

sont sans doute les meilleures du livre, avec celles qui décrivent l'échauffourée destourienne ; il y a là un rythme, une progression dans l'action et dans les sentiments, une intelligence des événements et des hommes qui témoignent que René Laporte a vu loin au fond des choses et des âmes de ce pays. Il n'est pas exagéré de dire qu'elles sont d'un fort romancier, déjà sûr de son art, de ses moyens. Le style en est sobre, nerveux, tout imprégné d'une poésie un peu sèche qui communique au récit comme une sombre phosphorescence.

Ce drame du pouvoir, qui est l'action centrale du roman, se double d'un autre, un drame sentimental, en la personne de François Barne. C'est aussi un intellectuel que ce Barne, mais de la race des inquiets. Issu d'un village des Pyrénées — ce même village où est né son ami Beaumont, — il est passé par Paris et l'Ecole Normale. La littérature, puis la politique l'ont séduit un moment. Passionné d'idées, mais trop faible pour les vivre, incertain et vaguement déçu, il est venu chercher en Tunisie « cette paix qui prépare le passage de l'état d'attente à l'état de possession ». Tunis lui révèle avant tout l'amour. Barne s'y éprend d'une demi-mondaine, Annie, et met dans cette liaison beaucoup plus de sérieux qu'il conviendrait. Ce Barne est plus absolu dans ses sentiments que dans ses idées. Cérébral et sentimental à la fois, ce qui est une grande chance pour être malheureux, il demande à Annie beaucoup plus qu'elle ne peut lui donner. Déçu par l'amour après l'avoir été par la littérature et par la politique, Barne tente de se suicider — mais il guérira de sa blessure et reviendra avec Beaumont dans son village natal. L'histoire de Barne, si elle nous vaut des pages habiles et d'une agréable lecture, des descriptions sobrement poétiques des oasis africaines et une peinture que nous pressentons juste de certains milieux tunisiens, est sans doute d'un intérêt moindre que celle de Beaumont. A première vue elle s'y rattache un peu arbitrairement d'ailleurs. L'auteur n'y évite pas toujours des facilités, je veux dire certain romanesque un peu conventionnel (dans la scène du suicide surtout.) Certes, l'histoire de Barne assure au roman une *intrigue* et nous ne nous en plaindrons pas. Disons seulement que le lecteur auquel s'impose avec force le personnage de Beaumont et la tragédie dont il est le héros a parfois un peu l'impression qu'on l'amuse, qu'on l'égare avec les démêlés sentimentaux de François et d'Annie.

Mais l'enchevêtrement des deux histoires trouve pourtant son unité et sa justification sur un certain plan, qui est peut-être le plan essentiel du livre : Beaumont et Barne, ces deux « passagers d'Europe », incarnent tous deux l'idéal aux prises avec la réalité, le premier la réalité politique, le second la réalité de l'amour. Tous deux ont apporté d'Europe trop de rêves, trop d'illusions, trop d'« idées ». Tous deux sont des idéalistes aux prises avec la médiocrité du monde, rêveurs lucides mais enfermés dans la prison de leurs songes. Nous avons déjà rencontré ce type d'hommes dans les autres romans de René Laporte. C'est qu'ils illustrent le mieux ce conflit entre la poésie et la vie qui est au fond le thème principal de ses livres. Moraliste et poète, disions-nous tout à l'heure à propos de l'auteur des *Chasses de Novembre* et préoccupé d'accorder en lui les deux personnages : rien d'étonnant si ses livres portent eux aussi la marque de cette double attitude.

Faut-il voir dans l'échec des « Passagers d'Europe » une conclusion systématique — et pessimiste ? Je ne le pense pas ; peut-être tout au plus, une leçon s'en dégage : l'Orient demeure pour l'Occidental un monde mystérieux, fermé, dont les réactions ont toujours quelque chose d'imprévu. Mais l'entente n'est pas impossible. S'il y a eu, s'il y a parfois malaise, la faute en est pour autant aux Européens qu'aux Arabes. On sent que l'auteur est bien près de donner raison à Beaumont et que le personnage a toute sa tendresse. Pour que celui-ci puisse réussir il faudrait seulement qu'il y ait beaucoup d'autres Beaumont sur la terre d'Afrique.

René BERTELÉ,

MACHIAVEL, par *Augustin Renaudet* (GALLIMARD).

Il semble que Machiavel nous donne une première leçon de machiavélisme lorsqu'il se met d'abord au service d'une république dans le *Discours sur la première Décade de Tite-Live*, puis au service d'une monarchie dans *Le Prince*. Mais une telle duplicité n'est qu'apparente : il s'agit moins pour Machiavel de s'attacher à une forme particulière de gouvernement que d'étudier l'art de gouverner. Comme il nous le fait savoir à maintes reprises, le principal souci d'un homme politique, qu'il soit à la tête d'une monarchie ou d'une république, doit être la conservation et l'accroissement de l'Etat.

Dans un esprit tout différent de celui d'Erasme et de Thomas Moore, ses contemporains, qui ne pouvaient douter qu'un « bon » gouvernement ne fût d'ordre moral, Machiavel fonde le gouvernement de son prince sur l'expérience. Il déteste les utopistes et les chefs illuminés qui mènent leurs peuples à la ruine. Il ne veut écrire que des choses utiles, et, avant tout, utiles à sa petite patrie. Son désir le plus profond est de voir s'établir à Florence une république sage et bien ordonnée. Il souhaite même davantage. Dans une Italie morcelée, où républiques et tyrannies se succèdent tour à tour, il rêve d'un Etat fédératif mi-princier, mi-républicain... Ce fut la plus chère de ses illusions. On peut dire qu'il travailla toute sa vie à une œuvre d'affranchissement national. Lorsqu'il pensait à l'Italie et à son morcellement, ce froid théoricien se laissait entraîner par le lyrisme le plus échevelé. A ces moments-là, sa ferveur patriotique le rapprochait des utopistes et des prophètes pour lesquels il avait un si grand mépris. Il est intéressant de noter chez lui ce dualisme d'une intelligence durement positive et d'une imagination de visionnaire.

Et il est non moins intéressant de constater que ce réaliste, si prodigue de conseils lorsqu'il s'est agi d'apprendre aux princes à réussir, n'a « réussi » ni dans sa vie politique, ni dans sa vie privée. Dans tous ses projets, rêve de la création d'un Etat national et fondation à Florence d'une république bien ordonnée, l'examen des faits s'achève en illusion. Il ne sait guère, non plus, ménager son crédit moral ou politique. Républicain, destitué comme républicain, il offre plus tard ses services aux destructeurs de la république. Est-il étonnant que les républicains ne lui aient pas pardonné l'équivoque de sa conduite lorsqu'ils reprirent le pouvoir ? Mais cette malchance n'infirme en rien ses conclusions. Ses échecs prouvent tout au plus qu'un réaliste peut manquer d'esprit pratique, tout comme un de ces « prophètes désarmés » dont il se gausse si fort. La leçon mérite d'être retenue. Et à ce propos, on peut se demander si l'auteur du *Contrat Social* — utopiste s'il en fut — ne montra pas davantage d'esprit pratique que le Florentin, le jour où, s'inspirant des traditions locales et raisonnant sur les ressources naturelles, il aida les Corses et les Polonais à organiser leur constitution.

Un prince ne doit connaître qu'une seule morale : le salut de l'Etat. « Là où le salut de la patrie est en jeu

ne doit intervenir aucune considération de justice ou d'injustice, de pitié ou de cruauté, d'action louable ou d'action honteuse ». De telles déclarations qui ne font que choquer lorsqu'elles gardent une généralité théorique, blessent à vif lorsqu'elles prétendent se traduire en actes. Aussi, depuis leur parution, les ouvrages de Machiavel n'ont-ils cessé de susciter des polémiques. Il en existe toute une littérature. Le dix-huitième siècle, en particulier, ne marque nulle sympathie à un politique qui paraît faire bon marché de la liberté et ne se soucie guère du droit des peuples. Dans son *Antimachiavel*, Frédéric II proteste au nom de la justice et de l'honneur contre les maximes du *Prince*. Ce qui ne l'empêche pas, un an plus tard, de faire main basse sur la Silésie.

Les principes de gouvernement tels que Machiavel les a posés n'ont guère changé. Ce qui fait la pérennité de ses maximes, c'est, en premier lieu, un grand souci d'objectivité historique, et aussi une connaissance profonde du cœur humain. « Les hommes, déclare-t-il, n'ont pas varié dans leurs mouvements ou dans l'ordre qui les régit depuis les temps anciens ». Sans doute l'Histoire n'est-elle pas un perpétuel recommencement, mais il est des mobiles qui, eux, sont éternels. « Les sages disent que celui qui veut connaître l'avenir n'a qu'à considérer le passé... cela vient de ce que les œuvres des hommes qui ont et qui auront toujours les mêmes passions produisent nécessairement, en tout temps, les mêmes effets ». Il faut reconnaître que les livres des historiens demeurent toujours actuels quand ils enseignent par quels moyens psychologiques identiques les princes agissent sur les hommes. C'est bien ce qu'entend Machiavel lorsqu'il déclare que le fondement de la politique est, par dessus tout, psychologique. Peut-être est-ce là le grand secret de Machiavel dont les maximes s'appuient en dernier lieu beaucoup moins sur des faits historiques contrôlés que sur la connaissance de l'homme. C'est l'intérêt humain des formules inhumaines qui ont assuré au *Prince* son immortalité.

Aujourd'hui, en relisant Machiavel, nous verrons quelques-unes des fautes politiques que nous n'aurions pas dû commettre, nous y puiserons des enseignements pour l'avenir. Ce n'est pas dire que l'on trouve chez Machiavel réponse à tous les problèmes. Il y a chez lui des enquêtes insuffisantes : il connaît mal et dédaigne

l'économie ; il néglige l'aspect social de la vie des peuples. La grandeur de Machiavel est dans son analyse des faits, surtout dans l'effort qu'il a tenté pour construire, selon une méthode strictement positive, dont est loin d'être absente cependant la connaissance de l'homme, la science de la politique. Si Machiavel ne nous offre pas de réponses toutes faites aux questions que nous pouvons être amenés à lui poser, du moins nous offre-t-il une méthode excellente, un *esprit* qui nous facilite la compréhension des événements politiques de tous les temps. On trouvera dans l'ouvrage érudit d'Augustin Renaudet un tableau de l'Italie à l'époque de Machiavel ainsi que des aperçus nouveaux sur sa politique. C'est l'étude la plus complète parue jusqu'à ce jour. Son importance n'échappera à personne.

Jacques BÉCHOT.

REVUE DES REVUES

Le Numéro de Noël de *Formes et Couleurs* est splendide ; splendide à manier, à ouvrir, à regarder. Même les pages publicitaires sont d'une pureté quasi intemporelle, comme cette femme de Paquin, idéalement blanche, belle et sereine comme une colonne, qui offre son visage et sa main au monstre qu'elle guidera.

Il est consacré à la Tapisserie française dont il célèbre la renaissance en reproduisant les textes muraux des maîtres modernes d'Aubusson, Lurçat, Gromaire, Dufy, Dubreuil, et en nous montrant comment ceux-ci ont retrouvé la voie royale que Nicolas Bataille et les anonymes d'Arras ou d'Avignon avaient tracée dès le XIV[e] siècle, et qui fut abandonnée, voilà trois cents ans, pour la vaine poursuite de l'imitation picturale. L'article de Nesto Jacometti retrace en quelques pages d'une clarté exemplaire l'histoire de l'ascension, de la mort et de la résurrection de la Tapisserie, art autonome, qui possède son langage et son rythme.

La partie du numéro consacrée à l'architecture religieuse moderne et les exemples photographiés qu'on nous propose, sont beaucoup plus contestables.

Je signale enfin une étonnante photo de Rimbaud en premier communiant.

C'est un autre Rimbaud — ou plutôt le même, car ce

communiant est redoutable avec sa grosse tête ronde, ses yeux de traqué, ses épaules étroites et ses mains fermées sur les cuisses comme des cailloux, que nous présente *L'Arbalète*. Des inédits de Rimbaud : parodie de Coppée (évidemment), un assez long poème, *Les Remembrances d'un Vieillard idiot*, d'une assez froide — et atroce obscénité, mais qui, à la rigueur, pourrait servir de pendant aux Poètes de sept ans (un vers magnifique résonne dans ce poème :

...et ces terreurs sans nombre
Comblant toujours la joie ainsi qu'un gravier noir),

et enfin un quatrain, *Lys*, qui vaut d'être retenu :

O Balançoire ! O Lys ! Clysopompes d'argent !
Dédaigneux des travaux, dédaigneux des famines !
L'aurore vous emplit d'un amour détergent !
Une douceur de ciel beurre vos étamines !

Entourant ce Rimbaud retrouvé, des textes de Jean Wahl, Ramuz, Marc Beigbeder, un poème de Ganzo.

Confluences N° 14. — Une prose de François Charles Bauer. Le Chateaubriand, de Louis Martin Chauffier, dont la publication se poursuit depuis plusieurs mois, est bien intéressant. Un poème d'Alain Borne d'une belle ampleur et qui se laisse un peu trop emporter par son propre souffle. (Je l'aimerais parfois un peu plus résistant). D'autres, de Charles Bladier et Yves, deux jeunes en qui on peut avoir confiance. La partie critique de *Confluences* est toujours excellente (cf. la note d'Auguste Anglès sur la Correspondance de Stendhal).

Méridien reste la revue vivante et sympathique qu'elle promettait d'être. Dans le numéro 4, avec les poèmes de Jean Digot et d'André de Richaud, il faut retenir particulièrement *Asanas* où Jean Herbert rappelle « les disciplines indiennes de concentration et de méditation ». Ce texte, qui nous donne les règles pratiques permettant d'accéder à l'état de méditation (position du corps, choix du temps et du lieu, port des vêtements, disposition des objets environnants, etc...) est absolument passionnant.

Jean TORTEL.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.